6

IUNIE 1985

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

NICOLAE CĂLINOIU
Muzica în viața tineretului patriei noastre . Două decenii de împliniri în cultura noastră muzicală — dezbatere realizată de CONSTANȚA TODEROIU CIOCAN 3
PREMIILE A.T.M. PE ANUL 1984 . . 8
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 9

ANIVERSĂRI

DORU POPOVICI
Actualitatea lui Dimitre Cuclin 10

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

VIOREL CREȚU
Cristian Alexandru Petrescu. — Portret de compozitor 12

CERCETARE MUZICALĂ

ȘERBAN NICHIFOR
Anamorfoză Sonoră 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Luminița Vartolomei, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Clemansa Firca, Adrian Rațiu, Șerban Nichifor, Doru Popovici, Viniciu Moroianu, Dan Scurtulescu, Viorel Cretu, Dumitru Bughici, Liviu Dănceanu, Alfred Hoffman, Doina Nemțeanu-Rotaru, Octavian Ursulescu, Casiu Barbu, Rodica Sava, Ligia Ardelean 22

RECENZII

ADA BRUMARU
Pascal Bentoiu — „Capodopere Enesciene" . 37

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI
EMILIA COMIȘEL . . . . . .
Constantin Brăiloiu, UNESCO — „Colecția universală de muzică populară înregistrată . . 40

CONSTANȚA BOTEZ-NITA
Festivalul Internațional „Zilele muzicale din martie' — R. P. Bulgaria, ediția 1985 . . . 41

LIVIU DĂNCEANU
Schimb de experiență 42

NICOLAE BRÎNDUȘ
Zilele muzicii contemporane balcanice . . . 42

NOUVELES MUSICALES DE ROUMANIE

LIANA ALEXANDRA
Mihai Moldovan — Portrait 44

SOMMAIRE

NICOLAE CĂLINOIU
La musique dans la vie de la jeunsse de notre Patrie . . . . . .
Vingt années d'accomplissements dans la culture musicale Roumaine — debat réalisé par CONSTANȚA TODEROIU CIOCAN . . 3

*

PRIX DE L'A.T.M. POUR 1984 . . . 8
DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS 9

ANIVERSAIRES

DORU POPOVICI
L'actualité de dimitrie Cuclin 10

L'ANNÉE INTERNATIONALE DE LA JEUNESSE

VIOREL CREȚU
CRISTIAN ALEXANDRU PETRESCU
Portrait de compositeur 12

RECHERCHE MUSICALE

ȘERBAN NICHIFOR
Anamorphose sonore 18

LA VIE MUSICALE

Signataires : Luminița Vartolomei, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Clemansa Firca, Adrian Rațiu, Șerban Nichifor, Doru Popovici, Viniciu Moroianu, Dan Scurtulescu, Viorel Cretu, Dumitru Bughici, Liviu Dănceanu, Alfred Hoffman, Doina Nemțeanu-Rotaru, Octavian Ursulescu, Casiu Barbu, Rodica Sava, Ligia Ardelean 22

COMPTES RENDUS

ADA BRUMARU
Pascal Bentoiu — „Capodopere Enesciéne" (Chesf-d'oeuvre énesciens) 37

A L'ÉTRANGER

PRÉSENCES ROUMAINES
EMILIA COMIȘEL
Constantin Brăiloiu. UNESCO „Collection universelle de musique populare enregistrée" . 40

CONSTANȚA BOTEZ-NIȚA
„Les Journées musicales de mars" — Festival International — édition 1985 — République Pulaire Bulgare 41

LIVIU DĂNCEANU
Echange d'expérience 42

NICOLAE BRÎNDUȘ
Les journées de musique contemporane balkanique 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

LIANA ALEXANDRA
Mihai Moldovan — Portrait 44

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXV NR. 6 (393) IUNIE 1985

Două decenii de împliniri în domeniul culturii muzicale

PENTRU GENERAŢIILE DE AUR

Lucrările Forumului tineretului din ţara noastră, ale celui de-al XIII-lea Congres al Uniunii Tineretului Comunist ale celei de a XIV-a Conferinţă a U.A.S.C.R., precum şi ale selei de a V-a Conferinţe Naţionale a pionierilor, la care am avut cinstea să particip, s-au desfăşurat în climatul de puternică efervescenţă creatoare şi de angajare a întregului nostru popor, mobilizat plenar de istoricele documente ale celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, documente care prefigurează cu clarviziune ştiinţifică şi cutezanţă revoluţionară direcţiile de perspectivă ale dezvoltării României contemporane pe drumul luminos al socialismului şi comunismului. Programul dezvoltării social-economice a patriei socialiste, stabilit de cel de-al XIII-lea Congres al partidului, a cărui elaborare poartă amprenta profundă a contribuţiei strălucite aduse de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al partidului şi Preşedintele Republicii, asigură progresul în toate domeniile vieţii noastre materiale şi spirituale, chezăşuind înflorirea de ansamblu a patriei, ridicarea pe noi trepte a civilizaţiei şi culturii pe pămîntul străbun, dezvoltarea prosperă a societăţii noastre în ansamblu, stimularea creativităţii ca vocaţie caracteristică a naţiunii române, afirmarea dialogului fertil al tuturor generaţiilor de oameni ai muncii mobilizate în opera măreaţă de edificare a celor mai avansate şi drepte orînduiri din cîte a cunoscut şi cunoaşte omenirea, orînduirea socialistă şi comunistă.

Evenimente de seamă ale vieţii politice a tineretului din România Socialistă, cel de-al XII-lea Congres al U.T.C. precum şi Conferinţele U.A.S.C.R. şi C.N.O.P. constituie, în aceeaşi măsură, evenimente de o deosebită importanţă pentru întreaga activitate politică, ideologică şi cultural-artistică ce se desfăşoară în patria noastră, în climatul fertil de muncă şi luptă pentru progresul continuu, pentru o nouă calitate a realizărilor în toate domeniile, pentru ridicarea conştiinţei tuturor oamenilor muncii, a tuturor generaţiilor din România de azi şi de mîine.

Punînd la baza întregii sale activităţi orientările şi indicaţiile date de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al partidului şi însuşindu-şi pe deplin programul ideologic elaborat de Partidul Comunist Român, Uniunea compozitorilor şi muzicologilor militează cu toată energia creatoare pentru îmbogăţirea continuă a tezaurului culturii muzicale naţionale cu noi valori demne de măreaţa epocă pe care o trăim, denumită de istorie EPOCA CEAUŞESCU. În contextul preocupărilor de creaţie şi de educaţie muzicală ale membrilor Uniunii noastre problematica vieţii şi realizărilor tineretului din România socialistă, tematica bogată a muncii desfăşurate de generaţiile de aur pe marile şantiere ale ţării, romantismul revoluţionar şi aspiraţiile cutezătoare ale tineretului ocupă un loc de frunte.

Considerăm, totodată, ca deosebit de valoroase acţiunile iniţiate de Uniunea Tineretului

https://biblioteca-digitala.ro

Comunist pentru îmbogățirea continuă a creației muzicale inspirate din tematica specifică a muncii și vieții tineretului din patria noastră, dintre care menționez Festivalul Concurs „Cîntecul politic pentru tineret", ca și premiile anuale acordate de Comitetul Central al U.T.C. pentru cele mai valoroase lucrări realizate de tinerii muzicieni. Un rol important în stimularea și angajarea tinerilor compozitori și muzicologi, în spiritul cerințelor unei creații cu puternic mesaj patriotic și revoluționar, îl constituie, de asemenea, organizarea anuală a taberelor de creație de către C.C. al U.T.C., precum și concursurile muzicale inițiate de U.A.S.C.R. și de C.N.O.P. împreună cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor.

Procesul de educație patriotică, de formare a conștiinței noi, revoluționare a tineretului patriei noastre prin muncă și pentru muncă, nobila operă de cultivare a dragostei pentru partid și marele său conducător, pentru valorile istoriei naționale, pentru frumusețile țării și pentru tezaurul culturii făurite de poporul român își află oglindirea în creații muzicale dintre care nu puține sînt elaborate în contactul direct al compozitorilor cu realitățile din toate sectoarele vieții economico-sociale ale României socialiste.

Pentru Uniunea compozitorilor și muzicologilor, orizontul atît de semnificativ al vieții tineretului din patria noastră este una din coordonatele importante ale muncii de creație și sprijinire a mișcării artistice de mase desfășurate în cadrul generosului Festival Național „Cîntarea României", vastă stimulare a creativității națiunii noastre socialiste, a geniului creator românesc.

În acest generos cadru de formare și de afirmare a tuturor valorilor, învățămîntul muzical, componentă importantă a vieții spirituale românești, a cunoscut o impetuoasă afirmare potrivit concepției tovarășului Nicolae Ceaușescu care a conferit școlii rolul de principal factor de cultură și civilizație al societății.

Principiile moderne de integrare a învățămîntului cu producția au imprimat școlii românești și modului de a gîndi al cadrelor didactice și al viitorilor specialiști o atitudine novatoare, creatoare, au dat un impuls nou întregului învățămînt.

Acționînd în directă legătură cu practica socială și artistică, cu oamenii muncii și în beneficiul acestora, învățămîntul superior muzical contribuie atît la nobila operă de educare a maselor cît și la buna pregătire a viitoarelor cadre de muzicieni. În decursul ultimilor ani, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a obținut succese deosebite în transpunerea în viață a măsurilor privind dezvoltarea și modernizarea continuă a procesului de învățămînt, în pregătirea cadrelor artistice de muzicieni.

Stă mărturie în acest sens nu numai locul I obținut de Conservator, în doi ani consecutivi, în întrecerea socialistă cu celelalte institute de învățămînt superior din țara noastră, dar și numărul mare al premiilor naționale și internaționale cucerite de reprezentanții Conservatorului care numai la ultima ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" au obținut 46 de premii, dintre care 27 premii I, la care se adaugă cele aproape 50 de premii internaționale obținute de studenții Institutului nostru numai în perioada actualului cincinal.

Pentru informare aș vrea să menționez faptul că tinerii muzicieni din țara noastră obțin anual peste 60 de premii internaționale, ceea ce situează România pe unul din locurile de frunte în lume, printre țări cu îndelungată tradiție.

Aceste rezultate se datoresc condițiilor optime create de partidul și statul nostru, îndemnurilor și orientărilor date cu diferite prilejuri de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, care au deschis în fața noastră un orizont larg, un vast cîmp de acțiune, pentru integrarea organică a întregii activități cultural-artistice și instructiv-educative în amplul proces de edificare a noii societăți și a omului nou, pe măsura cerințelor spirituale și morale ale societății noastre.

Sîntem încă sub impresia adîncă a magistralei cuvîntări a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, rostită la deschiderea lucrărilor Forumului tineretului — eveniment politic cu profunde semnificații în viața societății noastre — cuvîntare care se constituie într-un amplu și măreț program de acțiune, de formare și educare prin muncă și pentru muncă a tinerei generații din România socialistă.

Avem ferma convingere că, în raport cu marile împliniri ale tineretului din patria noastră, cu profunzimea și complexitatea muncii de făurire a omului de azi și de mîine al societății noastre, aspecte atît de elocvent relevate în cadrul lucrărilor recentului Forum al tineretului, creația noastră muzicală mai are multe datorii de împlinit. Ne angajăm să facem totul pentru ca muzica românească și activitatea de educație estetică desfășurată de compozitori și muzicologi să reflecte aceste înălțătoare realizări cu mai multă vibrație, cu mai multă putere și originalitate, în spiritul cerințelor și exigențelor formulate în documentele de partid, în indicațiile și orientările date, cu diferite prilejuri, de secretarul general al partidului, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Prof. univ. **Nicolae CĂLINOIU**

Președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România
Rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU

Zeno VANCEA

Înflorirea culturii și artei în anumite epoci ale istoriei culturii europene nu este numai rezultatul mai mult sau mai puțin întîmplător al activității unui număr mai mare de oameni de talent, ci și al unor condiții favorabile desfășurării cu succes a acestor activități creatoare. O astfel de înflorire este caracteristică culturii și artei românești ca expresie a elanului creator de care este însuflețită societatea noastră, constructoare a noii orînduiri sociale precum și a condițiilor favorabile create de partid și de stat. În aceste condiții cultura și arta și astfel muzica au luat un avînt deosebit mai ales în cele două decenii din urmă. Niciodată în trecut compozitorii români nu s-au bucurat de posibilități atît de favorabile de viață și de muncă și niciodată nu au existat atîtea instituții de artă — teatre muzicale, orchestre simfonice, formații camerale, corale etc. — care asigură realizarea la un înalt nivel artistic a celor mai valoroase compoziții românești. În nici o altă epocă a istoriei muzicii românești nu au fost compuse atîtea opere, oratorii, cantate, simfonii, lucrări camerale și piese corale și niciodată numărul beneficiarilor noii arte — cel puțin în ceea ce privește genurile mai accesibile ca de pildă muzica de cor, operetă etc. — nu a fost atît de mare ca în zilele noastre.

Excepționalul avînt al muzicii corale, atît în ceea ce privește numărul compozitorilor, cît și cel al executanților și al celor cărora această muzică se adresează, se datorează în bună parte mișcării culturale de masă cunoscută sub numele de Festivalul național „Cîntarea României" care a luat ființă din inițiativa generoasă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Rebulicii Socialiste România. Creația corală cuprinde un număr mare de cîntece patriotice și revoluționare cu efect mobilizator asupra maselor de oameni ai muncii precum și cîntece inspirate din viața și activitatea acestora din cele mai diverse ramuri de producție (mineri, constructori, oțelari, CFR-iști, marinari, țesătoare, țărani agricultori etc.). În acest domeniu de creație au dobîndit merite deosebite Radu Paladi, Laurențiu Profeta, D. D. Botez, Zaharia Popescu, Gheorghe Bazavan, Mircea Neagu, Constantin Arvinte, Florin Comișel și alții. Un rol important în educarea muzicală mai ales a formațiilor corale sătești îl au și armonizările și prelucrările pentru cor ale cîntecelor de obîrșie autentic populară; datorită învesmîntărilor armonice, acest gen de cîntece contribuie la creșterea gradului de înțelegere a unui gen muzical mai complex decît forma lui inițială pe o singură voce.

La creșterea numărului iubitorilor de muzică contribuie și înființarea de către Uniunea compozitorilor a unor cercuri muzicale în unele din uzinele și fabricile din București și din provincie, stabilindu-se astfel un contact direct între compozitori și oamenii muncii, care apreciază lucrările oferite spre audiere. Desigur, această activitate de popularizare a muzicii constituie abia un început și sîntem încă departe de împlinirea visului compozitorilor de a vedea sălile de concert pline pînă la refuz cu auditori provenind din rîndurile oamenilor muncii. Un simptom deosebit de îmbucurător al procesului încă lent dar în continuă creștere al intensificării interesului pentru muzica simfonică îl constituie prezența într-un număr tot mai mare a tineretului care, pe pîngă capodoperele literaturii muzicale universale, apreciază și lucrările cele mai valoroase românești. Este în afară de orice îndoială că pentru exprimarea sensibilității, a modului de simțire a unui popor pe care compozitorii sînt chemați să le tălmăcească în lucrările lor, formele mari ale artei sunetelor — simfonii, lucrări vocal-simfonice, camerale etc. — oferă posibilități mai largi decît cele de extensiune redusă. Cultivarea genului simfonic a devenit, de la capodoperele de acest gen ale lui George Enescu, o tradiție. Această creație a fost îmbogățită nu numai de ceilalți reprezentanți ai primei noastre școli naționale ca Mihail Jora, Mihail Andricu, Alexandru Zirra, Sabin Drăgoi, Gheorghe Enacovici și de generația intermediară — aceea a făuritorilor școlii naționale ca Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Theodor Rogalschi, Constantin Silvestri, Ion și Gheorghe Dumitrescu — dar și de generația care astăzi se află între 50 și 60 de ani și chiar și de generația mai tînără. Creația simfonică și camerală a lui Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Nicolae Beloiu, Dumitru Bughici, Mircea Chiriac, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Aurel Stroe, Anatol Vieru, reprezentanți ai generației medii. Consti-

https://biblioteca-digitala.ro

tuie fondul de aur al patrimoniului nostru muzical național la care se adaugă creația generației mai tinere reprezentată prin Liana Alexandra Moraru, Ulpiu Vlad, Șerban Nichifor, Adrian Iorgulescu, și alții. Nivelul artistic ridicat a celor mai bune creații românești este atestat și de numărul mare de premii dobîndite de compozitorii noștri la concursurile internaționale de compoziție precum și de succesele obținute cu prilejul executării lor în străinătate, în țările socialiste și occidentale.

Tabloul general al muzicii românești este îmbogățit prin culoarea aparte pe care o reprezintă creația compozitorilor de naționalitate maghiară care,în parte se inspiră din cîntecele populare maghiare din Transilvania, în parte adoptă un limbaj muzical de orientare mai universală. Lucrările simfonice camerale și vocal-simfonice ale unor compozitori ca Boldiszar Csiky, Nicolae Chilf, Geza și Matei Kosma, Tiberiu Fatyol, Iosif Hencz, Eduard Tereny, Peter Vermessy și Aladar Zoltan constituie o valoroasă contribuție la îmbogățirea artei sunetelor din țara noastră.

Pentru creația muzicală românească din prima parte a secolului nostru a fost caracteristic în mod deosebit stilul național făurit din elementele muzicii populare, cu ajutorul căruia a fost exprimat un conținut eminamente umanist. Păstrîndu-se această tradiție umanistă pînă în zilele noastre, mijloacele de expresie și de tehnică a muzicii românești au suferit însă în decursul anilor însemnate modificări. Istoria muzicii ne învață că mijloacele de expresie fiind supuse uzurii și devenind cu timpul clișee, fiecare generație de compozitori simte necesitatea de a reînnoi cel puțin în parte mijloacele de expresie pentru a-și putea afirma în mod mai deplin individualitatea artistică. Stilul cu caracteristice trăsături naționale a fost dominant pînă în jurul anilor '60. Reprezentanții săi principali sînt Sigismund Toduță, Ion și Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Liviu Comes la care se adaugă în cursul celor 20 de ani din urmă și compozitori din generația mai tînără ca Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, și Corneliu Dan Georgescu, Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu, Dinu Petrescu care, spre deosebire însă de antecesorii lor direcți au supus substanța muzicii populare unei mai intense stilizări. Compozitorii aflați azi între 50 și 60 de ani, după ce își începuseră activitatea componistică tot în stil național, au inclus în arsenalul mijloacelor de expresie și alte posibilități de comunicare cu ajutorul sunetelor ținînd pas cu schimbările de stil și de tehnică muzicală intervenite pe plan universal. Tot istoria muzicii ne învață că de sub influența marilor curente muzicale nu se poate sustrage nici o cultură muzicală, că pericolul provincialismului stilistic nu poate fi evitat decît prin contact cu cultura muzicală a altor țări și că limbajul muzical al continentului nostru este rezultatul contribuției tuturor popoarelor europene, mari și mici. Acest contact cu alte culturi muzicale explică în bună parte și diversitatea de stiluri și de tehnică muzicală a muzicii românești apărută în decursul ultimelor 4 decenii. Dintre aceste stiluri enumerăm pe cel dodecafonic serial cultivat cu succes de Ludovic Feldman, care, după o mai scurtă perioadă cu anumite caracteristici național populare și-a compus cele mai importante lucrări ale sale în acest stil dodecafonic serial care în ciuda complexității limbajului și a tehnicii s-au impus atenței iubitorilor muzicii. Acest stil a fost în mod parțial folosit și de Tudor Ciortea *(Cvartetele nr. 5 și 6)*, Anatol Vieru *(Concertul pentru flaut și orchestră)*, Dan Constantinescu *(Trio pentru coarde* și alte lucrări camerale), Doru Popovici (opera *Interogatoriul din zori)*. În afară de stilul dodecafonic serial, în creația muzicală românească pot fi identificate și alte stiluri și tehnici componistice ca cel polifon, repetitiv, cel valorificînd din plin valorile coloristice și timbrale ale muzicii, cel realizat cu ajutorul aparatelor electronice etc. în care au fost realizate lucrări de certă valoare, reprezentative pentru arta sunetelor create în cele patru decenii din urmă. Desigur, personalitatea artistică a fiecăruia dintre compozitorii noștri reprezentativi ar cere o caracterizare mult mai amplă ceea ce depășește însă cadrul limitat al prezentului articol.

Bogăția și diversitatea muzicii românești nu constă numai în înflorirea așa-zisei muzici mari a genurilor de mare complexitate ci și în înflorirea muzicii distractive a operetei, a muzicii de estradă, a musical-ului, a cîntecelor și romanțelor care se bucură de deosebită popularitate, grație talentului și gustului autorilor acestor lucrări, mai vîrstnici și mai tineri, printre care amintim pe Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Mișu Iancu, Temistocle Popa, Henry Mălineanu, George Grigoriu, Alexandru Mandy, Ion Cristinoiu, Marcel Dragomir, Marius Țeicu, Vasile Vasilache jr., Dan Beizadea, Florin Bogardo. Una din caracteristicile dintotdeauna ale muzicii culte românești a fost participarea creatorilor ei la viața societății, reflectarea în creația lor a marilor evenimente istorice, aspirațiilor de libertate și progres a societății românești.

Tabloul general al creației muzicale românești din cele patru decenii din urmă demonstrează cu prisosință această participare prin lucrări inspirate nu numai din marile evenimente istorice și transformările politico-sociale dar și din viața și activitatea oamenilor muncii de la orașe și sate. Îndrumările de mare forță mobilizatoare ale tovarășului Nicolae Ceaușescu privind inspirația din trecutul zbuciumat al poporului nostru, din lupta Partidului Comunist Român, din aspirațiile spre progres, independență și pace au trezit un puternic ecou în conștiința compozitorilor noștri, dînd la iveală numeroase lucrări valoroase în toate

https://biblioteca-digitala.ro

genurile muzicale. Astfel, de pildă, îmbogățirea repertoriului de operă îl demonstrează în afară de cele ale lui Gheorghe Dumitrescu : *Decebal, Ion Vodă cel Cumplit, Răscoala, Fata cu garoafe, Marea iubire,* și operele următoare : *Trei generații* de Sergiu Sarchizov, *Interogatoriul din zori, Prometeu* de Doru Popovici, *Dreptul la viață* de Tudor Jarda, *Tudor din Vladimiri* și *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Domnișoara Cristina* de Șerban Nichifor, baletul *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol. Nu mai puțin bogată este și creația în domeniul muzicii vocal-simfonice. Citățm în acest sens : oratoriile *Horia* de Sigismund Toduță, *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu, *Flăcări de sînge* de Dumitru Capoianu, *Soarele neatîrnării* de Gheorghe Dumitrescu, cantatele : *Stejarul românesc* de George Draga, *Imn conducătorului nostru iubit* de Remus Georgescu, *Spre comunism* de Tiberiu Fatyol, *Dorințe și împliniri* de Ulpiu Vlad, *Răsărit de soare* de Sergiu Sarchizov, *A te sprijini pe propriul tău pămînt* de Constantin Simionescu, *Țară pămînt, țară idee* de Liana Alexandra, lucrările simfonice *Pax Mundi* de Theodor Drăgulescu, *Comandantul suprem* de Emilian Ursu.

Această bogăție pe care ne-o demonstrează arta sunetelor ne îndreptățește să exprimăm ferma convingere că, dată fiind participarea vie a compozitorilor români la viața politico-socială a patriei, efervescența creatoare a tuturor straturilor sociale, condițiile favorabile de viață și muncă de care se bucură compozitorii, creația muzicală românească va ține pasul cu mersul mereu înainte al societății românești.

VITALITATEA REPERELOR INCONFUNDABILE

Octavian Lazăr COSMA

Muzica populară a servit dintotdeauna compozitorilor români drept vector al definirii parametrilor stilistici, în funcție de care, adeseori, și-au dăltuit originalitatea. Crezul lor, ratificat de practica creației, a fost și este că muzica „pămîntului natal" reprezintă un redutabil element pentru fantezie, oferind sugestii tematice și arhitectonice. De la aplicarea citatului, permeat de esențele temperamentului și sensibilității românești, metodologia valorificării a urcat spirala structurilor complexe, marcînd stadiul stilizării, iar apoi, al recreării în ceea ce George Enescu a determinat „caracter popular", dezvăluindu-se infinitele resurse ale rezervorului folcloric. Aceste modalități sînt ilustrative pentru tratarea intensivă dar, cu timpul, s-a descoperit și reversul, tratarea extensivă, adică, încorporarea unor zone folclorice sau nefolclorice, dar aflate în practica oralității, care nu fuseseră obiect al preocupărilor creatoare, muzica țărănească, orășenească, psaltică, avînd în tiparele lăutărești o strălucită proiectare.

Activitatea componistică a ultimelor două decenii a confirmat vitalitatea zăcămîntului de inspirație folclorică, reiterînd, totodată, modalitățile și sferele descoperite în etapele anterioare, evident, într-o formă dinamică, diversificîndu-le, sesizînd și acreditînd parametri inediți. Astfel, se demonstrează, o dată în plus, bogăția și forța iradiantă a tezaurului muzicii populare. Nicicînd în fazele istorice anterioare nu acționau, concomitent, atîtea modalități în propensiunea demersului componistic, grefat pe matricea tradiției orale ca în zilele noastre !

Prospectarea febrilă din domeniul fenomenului artistic sonor a dus la mutații sensibile față de melosul popular, ca obiect al procesului de creație. Precizăm încă o dată, se mențin procedeele anterioare dar, concomitent, are loc o acută nevoie de nou, ceea ce se traduce prin reconsiderarea metodelor anterioare și descoperirea de soluții necunoscute mai înainte.

Dezarticularea modelului folcloric este una din modalitățile preferate, ceea ce înseamnă dislocarea unor entități, echivalînd cu renunțarea la o sumă de atribute oferite de către structura matcă, în favoarea unui element, unei microstructuri, modală, melodică, ritmică, timbrală, armonică, polifonică... Rezultanta creează impresia de generalizare sau abstractizare, compozitorul tinde să obțină aromele coloritului specific. Microstructura poate fi adoptată dar și făurită după un model nedetectabil, pierzîndu-și identitatea dar nu și caracterul. În fond, metoda aceasta existase, nouă pare numai perpetua extindere a procesului de segmentare și rarefiere, pînă la frontiera inefabilului național. De asemeni, o diferență reperabilă mai este aceea că, anterior, compozitorii, deși operau cu procedeele dislocării, nu se limitau la folosirea unui parametru ci a mai

https://biblioteca-digitala.ro

multora ; compozitorului modern pare a-i fi suficient și unul singur pentru a imprima forța expresiei specifice. Cît de puternică este aceasta într-un asemenea context este o problemă ce poate fi discutată, însă apare sigur că nu cantitatea brută a citării constituie factorul asigurării valențelor artistice ci măiestria și fantezia cu care acestea sînt agrementate.

Determinantele cîntecului și jocului popular, ca și ale cîntării psaltice se pretează abordării abstractizate, ceea ce înseamnă că nota de specificitate se obține nu de la modelul direct ci de la esențializarea lui. În acest sens, devine posibilă organizarea sonoră în temeiul unei abstractizări a conceptului de, bunăoară, ritm, gen, sistem de articulare, mai concret, rubato, giusto, caracter doinit, baladesc...

Într-un plan și mai abstract, o anume noțiune teoretică dedusă din teoria folcloristicii poate servi drept indicator al atribuirii cadrului etnic. Acest demers se poate exemplifica prin unison, adică, starea de univocalitate a muzicii noastre tradiționale, practica isonului, tehnica eterofonică, pendularea ambiguă între starea de uni și plurivocalitate, cu un nebănuit potențial germinativ. Și în aceste cazuri, abordarea se găsește în etapa anterioară, dar ca regulă, pe porțiuni restrînse și în asociere cu alte entități.

Toate aceste aspecte sau modalități ale actului componistic, proprii fenomenului contemporan, acreditează setea de obîrșii, necesitatea acută de a folosi reperele inconfundabile ale etosului muzical național. Îmbucurător apare și faptul că nu se absolutizează nici o modalitate, chiar dacă un anume autor e fidel uneia dintre ele, ceea ce mai înseamnă că registrul componisticii le validează pe toate, condiționîndu-le de măiestrie și inventivitate. Mai este interesant că, după intense faze de îndepărtare de la matricea inițială, se produc puternice reveniri, reacreditări ale unor metode ce păreau abandonate, evidențiindu-și actualitatea, bineînțeles, și în partiturile celor mai tineri compozitori, într-o turnură complexă, corespunzătoare exigențelor generațiilor lor și a vremii pe care o trăiesc.

Prin prisma celor prezentate, fie și atît de succint, se poate afirma cu certitudine că vitalitatea muzicii „pămîntului natal" e reconfirmată de activitatea creatoare a ultimilor 20 de ani, caracterizată printr-o dezvoltare ascendentă fără precedent, în care dragostea pentru tezaurul folcloric este chezășia perenității, succesului și originalității.

OPERA ȘI BALETUL

Sergiu SARCHIZOV

Ultimele două decenii s-au dovedit fertile și pentru creația de operă și balet. Chiar și o fugară retrospectivă scoate în evidență nu numai numărul mare de lucrări realizate — mult mai mare decît am bănuit (36 opere, 13 balete, 4 lucrări radiofonice sau pentru televiziune, 10 spectacole pentru copii) — dar și largul diapazon tematic al acestora, care merge de la simbolica miturilor eterne ale omenirii și cea a tragediei antice pînă la subiecte din actualitatea cea mai arzătoare, folosindu-se ca sursă atît lucrări ale literaturii românești și universale, cît și libretele originale.

Atrage atenția, în primul rînd, perseverența cu care autorii urmăresc completarea epopeii naționale pe scena lirică prin noi pagini, dedicate unor momente de seamă din istoria mai îndepărtată și mai nouă a poporului român, din lupta sa milenară pentru păstrarea identității etnice și a libertății sale, din faptele de eroism și jertfă săvîrșite sub steagul Partidului Comunist Român. O sumară enumerare a unor titluri este pe deplin concludentă în acest sens : *Vlad Țepeș* de Gheorghe Dumitrescu, *Stejarul din Borzești, Din vremea Unirii, Tudor din Vladimiri* și *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu, *Noaptea cea mai lungă* și *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, operele *Bălcescu* și *Dragoste și jertfă,* ca și baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Ecaterina Teodoroiu* și *Peneș Curcanul* de Emil Lerescu, *Pedeapsa* de Anatol Vieru, *Fluviul revărsat* de Adalbert Winkler, *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, baletele *Dacia Felix* de Bujor Hoinic și *Bătălia cu facle* de Irina Odăgescu și altele. Este așadar o constantă a creației noastre muzicale această aplecare asupra istoriei naționale, asupra sensurilor noi pe care evenimente ale trecutului le capătă în conștiința contemporanilor.

Nu mai puțin bogat apare filonul care cuprinde teme inspirate din lucrări literare, de la

https://biblioteca-digitala.ro

noi și de pretutindeni. Eminescu a găsit în Gheorghe Dumitrescu o tălmăcire originală *(Geniu pustiu* și *Luceafărul)*. Teatrul blagian l-a atras pe Sigismund Toduță *(Meșterul Manole)*, ca și pe Liviu Glodeanu *(Zamolxe)*. Din Ion Creană se inspiră Teodor Bratu *(Punguța cu doi bani)* și, din nou, Gheorghe Dumitrescu *(Ivan Turbincă)*. Asistăm, în ultimii ani, la o binevenită resuscitare a interesului față de teatrul și proza lui I. L. Caragiale, din care au rezultat, pînă în prezent, operele *Conu Leonida față cu reacțiunea* de Matei Socor și *D-ale carnavalului* de Emil Lerescu, precum și interesanta suită de „opere de buzunar", după schițe caragialiene, de Antol Vieru. G. M. Zamfirescu l-a inspirat pe Cornel Trăilescu (baletul *Nastasia)*, Mihail Sebastian pe Emil Lerescu *(Steaua fără nume)*, iar originalitatea lui Marin Sorescu și-a găsit un corespondent pe măsură în *Iona* de Anatol Vieru. Mitul lui *Orfeu* l-a atras pe Gh. Dumitrescu în opera cu același nume, iar nemuritoarea noastră *Mioriță* a generat, tot în acești ani, o operă (Gh. Dumitrescu) și un balet (Carmen Petra-Basacopol).

Din literatura universală se inspiră Aurel Stroe (Euripide), Pascal Bentoiu (Molière, Euripide, Shakespeare), Doru Popovici (F. Garcia-Lorca), Șerban Nichifor (Mircea Eliade), Carmen Petra-Basacopol (E. de Amicis), Liana Alexandra (H. Chr. Andersen), Laurențiu Profeta (J. Barrie).

Îmbucurătoare este, după cum se vede, și participarea la acest proces a unor compozitori din generații diferite, cu individualități creatoare distincte, care aduc cu sine, în peisajul creației de gen, o mare varietate stilistică, de altfel trăsătură caracteristică a muzicii noastre noi în general. De la opere concepute în spiritul unei tradiții evoluate firesc și adaptate cerințelor spectatorului de azi, pînă la lucrări mai îndrăznețe, care solicită atît interpreților, cît și publicului, o sensibilă schimbare de optică de la opere de cameră cu vădite elemente de tehnică experimentală, pînă la tatonarea unor modalități încă neclare sub raport axiologic (teatrul instrumental), toate aceste tendințe se regăsesc în preocupările compozitorilor, demonstrînd o dată în plus marea vitalitate a contextului social-politic în care se situează.

Satisfacția legitimă generată de rezultatele arătate nu trebuie să ne ascundă unele aspecte pe care sîntem datori să le privim cu toată luciditatea. Astfel, dacă tematica istorică este, în mare, bine reprezentată, să nu uităm că, și în continuare, rămînem datori epocii noastre cu acele lucrări, majore ca semnificație și realizare, în care omul societății noastre, contemporan nouă, să se recunoască în toată plenitudinea vieții sale materiale și spirituale. Încercările de a depăna firul istoriei, în operă sau balet, și *dincoace* de marea răspîntie a lui 23 August 1944 sînt încă timide, iar abordarea frontală a *zilei de azi*, în toată bogăția și complexitatea ei tematică, se lasă încă așteptată. Nu ne facem iluzia că ar fi o treabă ușoară, dar să ne amintim că, deși nici în alte epoci nu a fost simplu să se aducă pe scenă eroi contemporani autorului și publicului, opere ca *Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro, Traviata* sau *M-me Butterfly* (ca să ne limităm numai la primele titluri venite în minte) au înfăptuit aceasta și încă într-o manieră pe deplin (și pentru totdeauna !) convingătoare. Singur maestrul Gheorghe Dumitrescu a atacat recent în *Marea iubire*, o temă de stringentă actualitate : lupta pentru pace. Dar prin valabilitatea generală a temei — meritul major al lucrării — ca și prin personajele care o susțin (cu nume deliberat „supranaționale", oarecum abstracte), opera în cauză pare să vizeze mai curînd universalul decît naționalul, în sensul restrîns de care ne-am ocupat mai sus.

Un alt aspect care ar trebui să ne rețină atenția rezultă din constatarea, lesne de verificat, că lucrările enumerate nu se regăsesc în totalitate (nici pe departe !) și pe afișul teatrelor noastre de operă, unele neajungînd nici măcar la premieră. În felul acesta viața muzicală este văduvită de aportul compozitorilor la un capitol important al culturii naționale, prezența cu totul insuficientă a spectacolelor de operă românească neputînd, firește, duce la formarea unei opinii de masă în favoarea acestora. Ar fi nedrept să ignorăm că s-au căutat și se caută remedii la această carență, prin prezentarea unor lucrări noi în versiune de concert sau prin înregistrări la radio, televiziune și pe disc, dar — evident — aceasta nu poate ține loc de prezență concretă, *pe scenă*, a lucrărilor concepute *pentru scenă*. Este un aspect care impune o rediscutare a sa (oare pentru a cîta oară ?...) într-un alt context.

În ceea ce mă privește personal, mărturisesc că m-am străduit, și în aceste ultime două decenii, să mă alătur preocupărilor breslei compozitoricești de a contribui (pe cît posibil cu o notă proprie) la „corpus"-ul de creații ce se vor demne de epoca pe care o parcurgem. Printre lucrările pe care le consider mai importante, compuse în acești ani, aș dori să amintesc — pe lîngă cantatele *Balada celui fără nume* și *Răsărit de soare*, pe lîngă *Concertul pentru vioară și orchestră*, pe lîngă seria de cîntece și coruri — și trei lucrări din genurile despre care a fost vorba mai sus : opera *Trei generații* (1963), baletul *Elanuri* (1973) și opera-balet pentru televiziune *Balada anilor eroici* (1984).

Dezbatere realizată de **Constanța TODEROIU CIOCAN**

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIILE ÎN DOMENIUL MUZICII ACORDATE DE ASOCIAȚIA OAMENILOR DE ARTĂ DIN INSTITUȚIILE TEATRALE ȘI MUZICALE (A. T. M.) PE ANUL 1984

În ziua de 9 aprilie 1985, la sediul A.T.M. a avut loc festivitatea de decernare a premiilor în domeniul muzicii ale Asociației Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale pe anul 1984, premii decernate prin Colegiul Criticilor Muzicali.

Au fost acordate următoarele premii :

I. — *PREMII SPECIALE :*

— *Nicolae Călinoiu* muzicolog, profesor universitar, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București — pentru bogata activitate muzicologică, pentru rezultatele obținute pe tărîmul vieții cultural-artistice, politico-educative ;

— *Martha Kessler* mezzosoprană — pentru măiestria artistică, pentru înalta ținută profesională în activitatea concertistică de promovare a valorilor literaturii vocale ale muzicii românești și universale.

II. — *PREMII :*

— *Mihaela Martin* violonistă — pentru intensa prezență în viața muzicală, pentru activitatea susținută în circuitul valorilor interpretative internaționale ;

— *Georgeta Stoleriu* soprană — pentru realizarea ciclului de concerte-spectacole „Brahms-Couperin-Rameau" și pentru bogata activitate pedagogic-artistică de îndrumare a tinerilor interpreți ;

— *Eugenia Moldoveanu* soprană — pentru întreaga sa acivitate susținută în țară și peste hotare ;

— *Cristian Mandeal* dirijor — pentru ținuta de excepție a spectacolelor conduse în anul 1984 la Opera Română din București și pentru susținerea exemplară a „Galei tinerilor concertiști", ediția a XIII-a de la Cluj-Napoca ;

— *Cvintetul de suflători „Concordia"* din București condus de Miltiade Nenoiu — pentru promovarea continuă și entuziastă a creației contemporane românești, pentru prezentarea în anul 1984, în 28 de concerte cu programe diferite, a peste 70 de lucrări autohtone ;

— *Cristina Anghelescu* violonistă — pentru realizări interpretative exemplare la nivelul generației tinerilor muzicieni, pentru recitaluri și concerte susținute în țară și peste hotare ;

— *Grigore Pop* și Ansamblul de percuție al Conservatorului din Cluj-Napoca — pentru originalitatea și calitatea contribuției interpretative în prezentarea repertoriului contemporan, cu deosebire a lucrărilor românești contemporane ;

— *Ilinca Dumitrescu* pianistă — pentru nivelul exemplar al susținerii seriei de recitaluri „Decenii contemporane" dedicat în importantă măsură creației pianistice românești ;

— *Remus Georgescu* dirijor — pentru abordarea repertoriului românesc contemporan și pentru imprimarea în primă audiție a unor creații inedite ale lui George Enescu, pentru întreaga sa activitate artistic-interpretativă ;

— *Ion Tugearu* balerin și coregraf — pentru realizarea spectacolului de autor „Nunta însîngerată" și pentru interpretarea rolului Leonardo din acest balet, încununare a unei strălucite activități de dansator și coregraf pe scena Operei Române ;

— *Alexandru Moroșanu* violoncelist — pentru calitatea contribuției interpretative în prezentarea repertoriului românesc și universal.

III. — *PREMIUL CRITICII :*

— *Smaranda Oțeanu* pentru susținuta activitate publicistică în presă, în emisiunile muzicale de largă audiență ale Radioului și Televiziunii, pentru promovarea componisticii și artei interpretative românești ;

— *Vasile Donose* — pentru susținută activitate critică și de educație muzicală în presa scrisă și pentru ciclurile de emisiuni radiofonice : „Vocația militantă a muzicii românești" și „Antologia cîntecului revoluționar și patriotic 1944—1984".

https://biblioteca-digitala.ro

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Note

În perioada 1—30 aprilie s-a desfășurat la București faza pe sectoare a formațiilor artistice de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția V-a, cu participarea la jurii a următorilor compozitori : Teodor Bratu, Sergiu Sarchizov, Radu Gheciu, Zaharia Popescu, Anton Dogaru, Doina Rotaru-Nemțeanu, Camelia Dscălescu și Dan Bălan ● În aceiași perioadă în țară s-a desfășurat faza finală a formațiilor pionierești și școlare cu participarea în jurii a compozitorilor : Mihai Cozmei, Vasile Spătărelu, Mircea Bădulescu, Dan Bălan etc.. ● Între 2—8 aprilie compozitorul Ioan Alexandrescu a efectuat o deplasare la Craiova în vederea instruirii și pregătirii unor formații corale participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ● La 5 aprilie în sectorul agricol Ilfov — Buftea sub genericul „Cîntăm Partidul și țara" a avut loc un concert susținut de către studenții clasei de canto a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București concert precedat de vizita de documentare a unui grup de compozitori și muzicologi din care au făcut parte : Prof univ. Nicolae Călinoiu — președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, rector al Conservatorului bucureștean, — Vasile Donose, Sergiu Sarchizov, Teodor Bratu, Zaharia Popescu, Mircea Bădulescu etc.. ● La 6 aprilie în Tîrgoviște s-a desfășurat faza județeană a formațiilor muzical-coregrafice (muzică populară) participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a V-a, iar între 12 și 14 s-a desfășurat faza județeană, muzică ușoară și folk, cu participarea în juriu a compozitorului Lucian Vlădescu ● Compozitorul C-tin Arvinte între 7 și 20 aprilie a efectuat mai multe deplasări în municipiul Buzău și Ploiești pentru îndrumarea și instruirea unor formații și grupuri corale, instrumentale, orchestre populare de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a V-a ; îndrumarea a fost făcută și în comunele Pănătău, Vintilă-Vodă, Vadu-Pașii și Mînzănești. La 17 aprilie în calitate de președinte de juriu compozitorul Ctin Arvinte a participat la faza județeană a formațiilor vocale și instrumentale folclorice din județul Buzău.

A. V.

Cenacluri

Luni 1 aprilie a.c. a avut loc la Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. un cenaclu dedicat Centenarului nașterii compozitorului Dimitrie Cuclin. Personalitatea marcantă a distinsului gînditor al muzicii a fost evocată de compozitorul Wilhelm Berger și de muzicologul dr. Vasile Tomescu, secretari ai Uniunii. A fost audiat oratoriul „Cetatea e pe stîncă" al compozitorului comemorat.

*

În cadrul manifestărilor culturale complexe ungare, Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România a organizat în colaborare cu Filarmonica „George Enescu" un concert cameral care a avut loc la Muzeul de artă al R.S.R. Programul a cuprins lucrări ale compozitorilor din R. P. Ungară : József Soproni — *Muzică de cameră pentru vioară, violoncel și pian*, Tibor Sáray — *Distances pentru pian*, Istvan Sárkőy — *Ciacona pentru violoncel*, Attila Bozay — *Variațiuni pentru pian*, Zsolt Durkó — *Chance pentru pian*. Au interpretat : Anda Petrovici — vioară, Iosif Calef — violoncel, Nicolae Licareț — pian, Remus Manoleanu — pian, Ioana Ostafi — violoncel.

M. M.

Noi lucrări la birourile secțiilor

SECȚIA CORALĂ

Zaharia Popescu — *Țară, vatră legendară* — cor mixt versuri Ion Potopin ● Teodor Grigoriu — *Vocalizele mării* — simfonie corală pt. cor mixt, 24 de voci și orgă electronică ● C-tin. Arvinte — *România. meleag de eroi* — cor mixt, versuri Nicolae Peneș ● Vinicius Grefiens — *Către tînăra generație* — cor mixt, versuri Nichita Stănescu ● Lucian Vlădescu — *Sondorii sînt la datorie* — poem coral mixt, versuri C-tin. Manolescu ● Doru Popovici — *În memoriam Fundoianu* — cor mixt, versuri Victor Bîrlădeanu ; *Muzica lui Bach* — madrigal pt. cor mixt, versuri de Doru Popovici ; *3 cîntece de dragoste și pace* — solo soprană și cor mixt, versuri Martha Popovici ● Adalbert Winkler — *Slăvim această zi de mai* — cor mixt dedicat aniversării a 40 de ani de la victoria asupra fascismului și sărbătorirea „Zilei independenței României", versuri Petre Nicolae ; *Vino bade* — cor mixt, versuri Petre Nicolae ● Emil Lerescu — *Sub arcul vremii* — cor mixt, versuri Eugen Frunză ● Petre Brâncuși — *Falnic zbor* — pentru solist, cor mixt și pian ; *Liberă și demnă* — cor mixt, ambele pe versuri de Liviu Ionescu ● Ștefan Andronic — *Vîntul primăverii* — miniatură corală pentru voci de femei, versuri Mihu Dragomir ● Mircea Neagu — *Al păcii liber zbor* cor mixt, versuri Ioan Meițoiu.

SECȚIA DE MUZICĂ UȘOARĂ

Ion Cristinoiu — *Să cîntăm bucuria de a trăi* — versuri Petre Nicolae ● Horia Moculescu — *Omul oarecare* — versuri Eugen Rotaru ● Richard Bartzer — *Ritm și culoare* și *Melodie nocturnă* — ambele piese de orchestră ● Theodor Sibiceanu — *Din lumea copiilor* — piesă de concert pentru pian și orchestră ● Aurel Giroveanu — *Cine-mi ești, dragoste* — versuri Tiberiu Utan ● — Gabriel Mărgărint — *Flori de „Nu mă uita"* — versuri Cristian Dumitrescu ● Dan Beizadea — *Dragoste de-o viață* — versuri Aurel Storin ● Ștefan Kardos — *Ce-nsemni în viața mea* — versuri Ctin. Cîrjan.

A. V.

SECȚIA SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ

Lucrări simfonice : Șerban Nichifor — *Simfonia a II-a.* ● *Lucrări camerale :* Mihnea Brumariu — *Alexandria I* — pentru 2 clarinete și *Alexandria II* — pentru 2 corni. ● Liviu Dănceanu — *Quasipreludiu* pentru chitară op 16 ; *Florilegiu* — pentru orchestră de coarde. ● Sorin Lerescu — *Ambianțe* — concert pentru coarde. ● Silvia Macovei — *Piesă pentru orgă* ● Elise Popovici — *Ciclu de 9 lieduri pe versuri de Rachel.*

E. A.

SECȚIA DIDACTICĂ

Anton Dogaru : *Doina* — versuri Ana Blandiana ; Doina Marian : *Micii grădinari* ; Ion Cunțan : *Șoimii României* — versuri I. Cuțan ; Gheorghe Șoima: *Pace*, versuri Octavian Goga ; Petru Armean : *Suita pentru pian nr. 2* ; Ion Cudalbu : *2 piese pentru marimbă (xilofon) și pian* ; Alexandru Velehorschi :

https://biblioteca-digitala.ro

Ecouri mioritice, pentru vioară și pian ; Alexandru Pașcanu : *Cîntec de colindat țara* și *Cîntă*, versuri Alexandru Pașcanu.

S. N.

SECȚIA DE CRITICĂ ȘI MUZICOLOGIE

Nina Cionca — *Monografia „Aurelia Cionca"*. ● Petre Brâncuși — *Monumente ale muzicii românești.*

R. S.

Noi lucrări în biblioteca de difuzare a Uniunii

Florin COMIȘEL — *Suita pentru clarinet și orchestră*, orch. : 1, 1, 1, 1 ; 2, 2, 1, 0 ; timp., cinel, trgl. ; corzi ; clarinet solo.

Ulpiu VLAD — *Simfonia a II-a „Din inimi"*, orch. : 1+1, 1+1, 2, 2 ; 2, 2, 2, 0 ; perc. I- timp., sognali, maracas w.-block ; perc. II- vibr., gong, trgl.; corzi.

Wilhelm BERGER — *Poemul simfonic „Horia", orch. :* 2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; timp ; perc. I — tamb. picc c.c., 3 ptti sosp., w.-block, perc. II vibr., sil. ; arpa ; corzi.

M. M.

Noutăți Electrecord

— Antonio Vivaldi — *Concerte pentru fagot și orchestră* — interpretează Orchestra de cameră condusă de Cristian Brâncuși ; solist Miltiade Nenoiu ;
— Beethoven — *Cvartete de coarde* — interpretează Cvartetul de coarde „Voces" ;
— Ceaikovski : *Spărgătorul de nuci* — balet-feerie, în două acte — interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova" din Iași, dirijor Ion Baciu ;
— *Muzică ușoară* interpretată de Frida Boccara, Maia Cazabianca, Salvo (Italia) ;
— Melodii interpretate de formațiile „Cristal", „Playboy", „Stubinerna", „Estival-Top" ;
— Formații rock — „Tripton", „Baroc", „Prefix", „Modul".

D. I.

ANIVERSĂRI

Actualitatea lui Dimitrie Cuclin

Cînd rostim numele lui Dimitrie Cuclin rostim numele unui creator profund, unui muzicolog de o excepțională pregătire profesională, unui scriitor stilist, unui profesor sever și la toate acestea se adaugă un artist de un răscolitor sentiment patriotic, deoarece Cuclin s-a înscris „aere perennius"... în spiritualitatea românească, separîndu-se de orice ar constitui spirit apatrid !

Muzica noastră simfonică îi datorează enorm și sub acest aspect ținem să precizăm că împreună cu genialul George Enescu și seninul Mihail Andricu au pus bazele pretențiosului gen al simfoniei, în accepțiunea tradițională a noțiunii. George Enescu a cultivat modalismul larg-cromatic, ritmica deosebit de asimetrică, la început, stilul polifonic de tip baroc și mai apoi un stil polifonic foarte aparte, bazat pe suprapunerea unor melodii de amplă respirație și pe înlănțuirea fermecătoare de eterofonii ; tot George Enescu este acela care a ridicat orchestrația, în arta noastră sonoră, la un înalt nivel de măiestrie, reliefînd o policromie tulburătoare. Mihail Andricu, spre deosebire de George Enescu, nu a fost un polifonist ci, dimpotrivă, el a semnificat viziunea armonică în cadrul generației sale, pornind de la melosul popular modal și în general diatonic, melos în consonanță cu o ritmică simetrică și o orchestrație simplă, camerală, departe de orice artificii spectaculoase. Dacă George Enescu relevă în simfoniile sale un bogat conținut de idei și de sentimente, Mihail Andricu preferă eufonia bucolică, liniștitoare, de parcă ar fi un fond sonor pentru *perioada albă* a lui Nicolae Grigorescu. Excepție fac de fapt, doar două lucrări ale sale : *Simfonia a VI-a,* în care atrage atenția elegiaca Passacaglie și *Concertul pentru violină și orchestră,* poate cea mai dramatică operă a autorului. Dimitrie Cuclin este mai apropiat de spiritul polifonic al lui George Enescu, dar se separă de orfeul moldav prin faptul că a înclinat spre contrapunctul de tip neobaroc, cu accentul pe stilul „fugatto" ; armonia, în contextul simfoniilor lui Dimitrie Cuclin, vibrează — de cele mai multe ori — în consonanță cu diatonismul și de aceea discursul său sonor este foarte luminos, iar în acest climat al unei muzici viguroase, de un robust optimism, trebuie accentuat că Dimitrie Cuclin evită pe cît se poate „modalul ca o diformare a diatonicului". Orchestrația sa este simplă și într-o oarecare măsură, monocromă, ca și aceea a lui Mihail Andricu — cu deosebirea că Mihail Andricu preferă sonoritățile delicate, în timp ce Dimitrie Cuclin, pe cele ample, tinzînd spre stilul monumental. Asemenea lui Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin rămîne tributar ritmicei tradiționale, în armonie cu o cvadratură a frazei melodice. Dacă în muzica simfonică George Enescu inovează, mai cu seamă în ramura armoniei modale, a polifoniei non baroce, a îmbinării de timbruri — ne referim cu precădere la *Simfonia de cameră* — Dimitrie Cuclin rămîne un conservator, pornind de la Bach și Beethoven, de la Franck și Vincent D'Indy, dar și de la cîntecul popular și într-o mai mică măsură, de la cel al artei sonore de cult. Mihail Andricu este tradițional în forma simfoniei cultivate, dar în contextul simfoniei

https://biblioteca-digitala.ro

românești promovează un original melos și o armonie diatonică de tip modal. Dincolo de aceste considerente putem afirma că simfoniile lui Cuclin evidențiază un univers fascinant de idei și de sentimente, în cele din urmă limbajul sonor întunecat cedînd locul celui plin de limpiditate.

În muzica corală, Dimitrie Cuclin a fost un revoluționar pentru timpul său ! Ne referim la modurile cromatice puse în valoare, izvorîte din vastul său sistem funcțional — Dimitrie Cuclin nu opune funcționalitatea, modalismului, fapt, după părerea noastră, firesc. Cînd spunem că Dimitrie Cuclin a inovat în lumea artei corale nu putem să nu indicăm ciclul de madrigale și de motete, culminînd cu un opus revoluționar precum *Pe hudița armenească* și cu un emoționant motet în care își expune *crezul său etic și estetic,* la care am asocia și un *motet-recviem,* înclinat unui mare moralist al antichității. În acest cîmp sonor, Dimitrie Cuclin anunță *avant la lettre...* modurile cu traspoziție limitată ale lui Olivier Messiaen și în general polimodalismul contemporan, cultivat de generația semnatarului acestor rînduri, în frunte cu Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Dumitru Capoianu etc.

În operele sale — total necunoscute de marele public — se relevă idei de o originalitate indiscutabilă, idei pe care le găsim exprimate cu o limpiditate de clasic al artei sonore — am numit opera *Meleagridele,* unde se evidențiază înrîurirea culturii neamurilor trace asupra celei grecești și-n acest fel, Dimitrie Cuclin preia creator semnificațiile sublime ale dialogului dintre Platon și Parmenide. Tot în acest context mai pot fi amintite fuziunile expresive dintre textele literare ale cantatelor și oratoriilor sale și muzica generată cu o certă măiestrie.

Tratul de estetică muzicală este o lucrare covîrșitore, în care sistemul funcțional de tip clasic este analizat cu o seriozitate exemplară, cum nimeni nu a mai făcut-o nici înaintea sa, dar nici după el ! Nu vom analiza în amănunt tezele enunțate ci vom accentua că Dimitrie Cuclin face o paralelă între armonia universului și perfecțiunea sistemului tonal, totodată, autorul operei *Meleagridele* refuză să accepte că un mare artist poate separa eticul de estetic, dar mai cu seamă, că un artist de geniu poate crea în ambianța temelor minore. Pledînd cu înverșunare pentru abordarea marilor teme ale omului, în luptă cu lumea răului, aceea a nedreptăților naționale și sociale, Dimitrie Cuclin ne apare *deosebit de actual.* Așa cum am arătat în cărțile noastre *Muzica corală românească, Muzica românească contemporană, Corespondențe spirituale,* precum și în nenumărate eseuri răsfirate în diferite reviste, Dimitrie Cuclin acceptă mai multe valuri de clasicism și de romantism : primul clasicism fiind socotit cîntarea gregoriană și bizantină, al doilea fiind legat de Bach, al treilea de Beethoven, în timp ce „romantismele" respective sînt identificate cu perioadele intermediare, cum ar fi laicizarea motetului, muzica de după Bach și de după Beethoven. Ceea ce este foarte important îl constituie aserțiunea, în virtutea căreia, Dimitrie Cuclin condamnă ultimele faze ale romantismului — a se citi : impresionismul și expresionismul — deoarece acestea au distrus conceptul de melodie cantabilă și de funcționalism, deschizînd largi orizonturi acusticizării muzicii și... vai... generării unui spirit disolvant, iar în această privință, cele mai serioase rezerve se asociază școlii lui Arnold Schönberg și continuatorilor săi. Nu este cazul să facem pe judecătorul suprem... în ceea ce privește rezervele lui Dimitrie Cuclin față de muzica nouă din vestul european și, într-un fel, față de muzica acelor compozitori care s-au identificat esteticilor respective. Tezele lui Cuclin duc către următoarea concluzie : punctul culminant al culturii vest-europene — sub raport muzical, — îl reprezintă *sinteza Bach-Beethoven,* după care urmează... lent... dar cu siguranța clipei și tăcerii leproase... marea decadență — deci iată un punct de vedere în care se întîlnește cu Spengler. Viitorul muzicii îl vor avea țările din sud-estul și estul european, din Asia, Africa, din cele două Americi. Ca și Vincent D'Indy, Dimitrie Cuclin nu se sfiește să susțină că în Europa, muzica a fost la început o glorie italiană, apoi a fost marea mîndrie a spiritului german, a celui francez și că a sosit ceasul ca să se anunțe o strălucitoare dezvoltare în România. Prin prisma secolelor și nu a modelor componistice, marele creator român s-ar putea să aibă dreptate. Fiindcă nimeni nu poate să ne convingă că după giganții Bach și Beethoven și unii dintre continuatorii lor remarcabili, într-adevăr fascinanți chiar dacă nu au geniul celor doi... muzica modernă din zilele noastre se leagă de opere într-adevăr geniale, puternic ancorate în spiritualitatea unui popor, într-un permanent dialog cu spiritul contemporan, sub cerul osmozei dintre etic și estetic. Ceea ce a exprimat cu mai puțină claritate Dimitrie Cuclin, este faptul, potrivit căruia, nu mai putem compune ca și în trecut ; de aceea trăim o epocă artistică în care se pun bazele unui nou ev și este firesc ca în timp ce generații secate se sting să apară altele, noi, care să creeze opere intim asociate viitorului omenirii. Lupta dintre vechi și nou, dintre solar și crepuscular, dintre o artă profund umană și una — de ce nu am spune-o — antiumană relevă dimenisuni uriașe și chiar înfricoșătoare. Cum sîntem optimiști avem convingerea că buna înțelegere între popoare va aduce și potolirea zbuciumărilor, proclamînd victoria binelui, a adevărului și a frumosului.

Dimitrie Cuclin a fost și un valoros scriitor. Faptul că a ironizat multe îngustimi de spirit, dar mai ales unele exagerări în tezele sale, minimalizînd meritele unor compozitori contemporani de certă valoare — exagerări în

https://biblioteca-digitala.ro

care includem, cu toată obiectivitatea, și ironiile adresate lui George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu și dirijorului George Georgescu... — au contribuit la izolarea artistului. Puțini compozitori și scriitori românii au fost atît de mult comentați, atît în sens pozitiv cît și în sens negativ ! Ceea ce înseamnă că Dimitrie Cuclin a fost o personalitate de netăgăduit. Ne rămîne nouă sarcina de a tipări toată opera sa și de a-l interpreta *sine ira et studio*...

Să nu uităm însă sensul înțelept al cuvintelor sale, rostite cu puțin înainte de a trece în eternitate :

— *Puteți să-mi luați totul... numai fericirea nu ! ! !*

Ca unul care l-am cunoscut și am colaborat cu Dimitrie Cuclin pot mărturisi că multilateralul artist — un fel de *uomo unico, uomo singolare, uomo universale* — înțelegea prin fericire, bucuria pe care ți-o oferă cultura și o morală, granitic legată de noțiunea de omenie. Dimitrie Cuclin nu a fost un mistic în accepțiunea medievală a noțiunii. El a crezut în sensurile eticii universale și-n această privință pleda pentru altruism, pentru a face cît mai mult bine, dar mai ales pentru a nu-ți clădi fericirea pe nefericirea altuia !

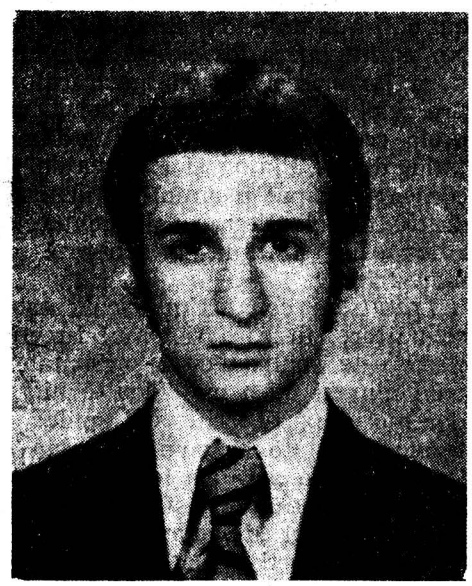
Doru POPOVICI

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

PORTRET COMPONISTIC

CRISTIAN ALEXANDRU PETRESCU

Creația tînărului compozitor Cristian Alex. Petrescu (născut în 1950, absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" în 1974 după ce a studiat compoziția cu Dumitru Bughici și Tiberiu Olah, membru al Uniunii Compozitorilor din 1980, pote servi ca interesant model în bruscarea anumitor prejudecăți după care scriitura corală s-ar deosebi net de modalitățile de gîndire și punere în pagină pentru instrumente. Bine înțeles, o serie de deosebiri există și ele nu pot fi depășite prin însăși faptul că posibilitățile corului sînt *altele* (nici superioare, nici inferioare) față de formația camerală sau orchestrală ; gîndirea care regizează însă partitura corală se poate apropia surprinzător, fără a părăsi un anumit inerent specific, de un tip contemporan de gîndire, relativ răspîndit la ultimele generații componistice românești, provenind în mod limpede din preocupările, performanțele și dobîndirile componistice ale genialității enesciene. La Cristian Alexandru Petrescu, acestea stau ca temelie pentru o scriitură corală de excelentă factură vocală, care ar suna însă la fel de bine (cu unele mici, inerente prefaceri) și într-o transpunere instrumentală. Lucru semnificativ, tînărul autor își recunoaște printre creațiile-model de gîndire și inspirație pe acelea ale lui George Enescu și Paul Constantinescu. Însăși faptul că, fără a fi largă, creația instrumentală punctează cîteva momente de interes categoric, necedînd cu nimic ca profesionalitate în fața majorității paginilor semnate de tînărul compozitor, apare ca dovadă peremptorie, ca fenomen de convergență spre sensul celor afirmate.



Cimpoaiele din bătrîni, tropota pentru pian (1978) are la temelie un joc din Leșu, Bistrița-Năsăud. Sugestia muzicală folclorică este suficient de elastică pentru a permite transfigurarea ei în pagini unde caracterul giocoso este evident, alături de o anumită atmosferă consecutivă unui modalism cromatic. Cu alte cuvinte, nu se urmărește aici o transpunere în

https://biblioteca-digitala.ro

creația cultă a folcloricului unde citatul (sau pseudocitatul) este punct de plecare în funcție de care se face evasitotalitatea raportărilor. Răsfoind rapid paginile lucrării, se poate observa că scriitura pentru pian suferă prefaceri din aproape în aproape vizînd cadența atacurilor pe unitate de timp. Cu cîteva excepții restrînse, care nici nu își au un rol de excepție, păstrîndu-și-l pe acela de moment enunțiativ tematic sau de bară separatoare în taxonomia muzicală, scriitura predominantă este aceea de notă către notă, îndepărtările de la această izoritmie avînd clar rol semnificativ în strategia piesei ; în mod normal, ele separă două largi secțiuni izoritmice (de obicei, specia contrapunctică I este înlocuită tot cu o specie contrapunctică, două note contra una, contrapunctul înflorit și împărțirile fortuite și iraționale fiind relativ restrînse ca ocurență), deosebindu-se între ele prin cadența evenimentelor sonore (termenul apare aici firesc dacă ne raportăm la modul de concepere al lucrării). Există și cîteva fragmente cu rol onomatopeic („lontano come une campane ; marmorando"). Preocuparea de căpetenie nu este cea vizînd aspectele contrapunctice ale scriiturii ; de altfel, scriitura notă contra notă este extranee polifoniei în adevăratul sens al cuvîntului. Arhitectura muzicală se dezvăluie dacă, dincolo de împărțirile regizate de pauze și de cadențe monodice, observăm prefacerile treptate ale scriiturii pianistice, neîngroșîndu-se îndeobște peste densitatea 2 ; aceasta se mlădiază întotdeauna treptat dinspre unison (octavă) spre mers contrar, independent, dinspre izoritmie în diferiți tempi spre porțiuni ambigui, „murdare", cu rol de tranziție evident, suficient de largi însă pentru a semnifica independent.

Sonata pentru flaut solo (1981) ridică probleme, interesant soluționate, privind modalismul muzical și arhitectonica (de natură înrudită) concepută de autor. Chiar dacă premizele piesei sînt riguroase, în cursul elaborării ele nu au rol imperativ ; de aceea, modalismul se lasă simțit, fiind greu de rezumat semnificativ pe hîrtie. La fel și forma muzicală unde arhitectonica sonatei plutește în aer ea fiind însă suficient de laxă aici pentru a putea fi asimilabilă altor tipare care presupun revenirea tematică și cea de caracter. În general, autorul folosește o tehnică de adiționare simplă, nespectaculoasă, fertilă : abc, bcd, dce, cef ș.a.m.d., unde elementul poate fi chiar și un singur sunet, el existînd de obicei la nivel de grup melodic, de întorsătură melismatică. Temele principale nu sînt separate de contraste de material modal, acesta existînd la nivel ritmic, registral, pe scurt, de caracter. Ideea de sugestie, atmosferă, inspirație, într-un cuvînt, etosul urmărit consecvent, este dominantă aici. Dezvoltarea preia frînturi de material tematic, neprelucrate riguros, prelucrare care totuși se face în reexpoziție (unde tema a doua nu reapare strict !) respectînd aproximativ principiul adiționării (abc, bcd, etc.) și pe cel al unei prelucrări variaționale spontane al cărei unic determinant îl constituie imperiul expresiv al momentului respectiv. Există în lucrare și fragmente „à la manière de" (tempo di hora) în idei dominante în absolut (o singură parte, a doua, este hotărîtor structurată în funcție de ideea sunetelor lungi, reiterate). Partea a treia (sonata se cîntă dintr-o singură respirație) se grupează în jurul contrastului expresiv, în sintaxe relativ opuse, slujite de moduri de atac diferite, o codă finală făcînd oficiul rezumativ al tuturor „sugestiilor" prezente în piesă. Fără a se sprijini pe rigoare, acest tip de muzică este suficient de bine delimitat ca scriitură și etos pentru a sta în picioare aproape de verticală, genul proxim la care se raportează fiind acela de melodie infinită wagneriană, înțeleasă ulterior sugestiilor enesciene.

Lucrările pentru copii însumează pagini numeroase în creația lui Cristian Alex. Petrescu : *La noi* pentru cor la două voci și pian pe versuri de Ion Brad (1977), *Noi copiii* pentru cor la o voce, percuție și pian pe versuri de Zoe Ciobanu (1979), *Săniuța* pentru cor de copii pe versuri din cartea de citire (1979), *Partidului* pentru cor de copii pe versuri de Tiberiu Utan (1981), *Copiii vremilor vii* pentru cor de copii și pian pe versuri de autor (1981), *Zdreanță*, miniscenete muzicale pentru cor de copii, soliști și pian pe versuri de Tudor Arghezi (1984), aceasta din urmă lucrare ingenioasă prin multitudinea de onomatopee întrebuințate, prin existența unui veritabil scenariu subsumat (pre)textelor muzicale — toate aceste atitudini mărturisesc aplecarea autorului asupra unor genuri muzicale necontrazicînd profesionalitatea (și profesionalizarea) inerentă.

Cîntecele patriotice, în creația lui Cristian Alex. Petrescu nu înseamnă în exclusivitate repertoriu pentru amatori, cu mijloace muzicale pe potrivă. *Porțile de aur* pe versuri de Al. Andrițoiu (1977), *Republica* pe versuri de Haralambie Țugui (1980), *Uniți vom dăinui* pe versuri de Victor Tulbure (1982) și, în special, *Cîntec* pentru sopran, cor mixt, flaut, chitară, bongos pe versuri de Nichita Stănescu (întîlnim aici o pseudopasacalie la flaut, melodie ușor variată revenind cu obstinație, peste care corul monodic la început, se adaugă, se îndesește, ajungînd la o sintaxă finală polifonic-imitativă ; chitara și bongosurile desenează un fel de personaje melodico-ritmice a căror ocurență este condiționată de criterii „coloristice") — sînt titlurile unei creații care începe să-și dobîndească recunoașteri categorice.

Laudă eroilor, poem vocal-simfonic pentru cor și orchestră pe versuri de Haralambie Țugui (1980) este singura pagină de gen semnată pînă acum de tînărul autor. Forma este aceea a unui madrigal simfonic, structurat de momente omofone, scrise relativ izocrom, avînd rol de refren și prin „inteligibilitatea" armonică clară a muzicii. Predominante sînt însă momentele de scriitură polifonică complexă

https://biblioteca-digitala.ro

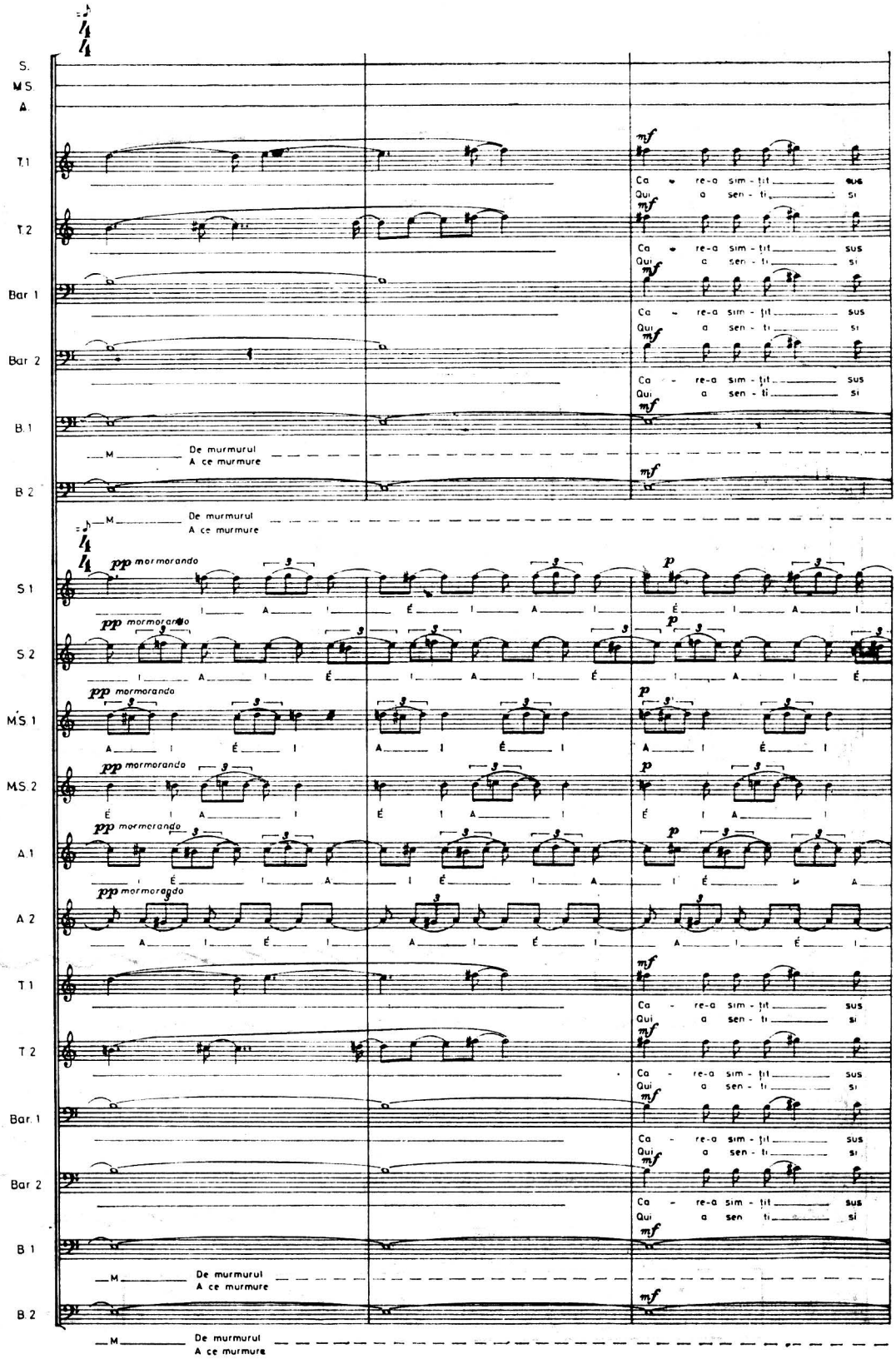
unde, în general, nu se fac discriminări între voci plecînd de la regmiul lor de apariție (vocal sau instrumental). Multe secțiuni sînt ambigui sintactice, ele existînd la propriu în cuprinsul eterofoniei.

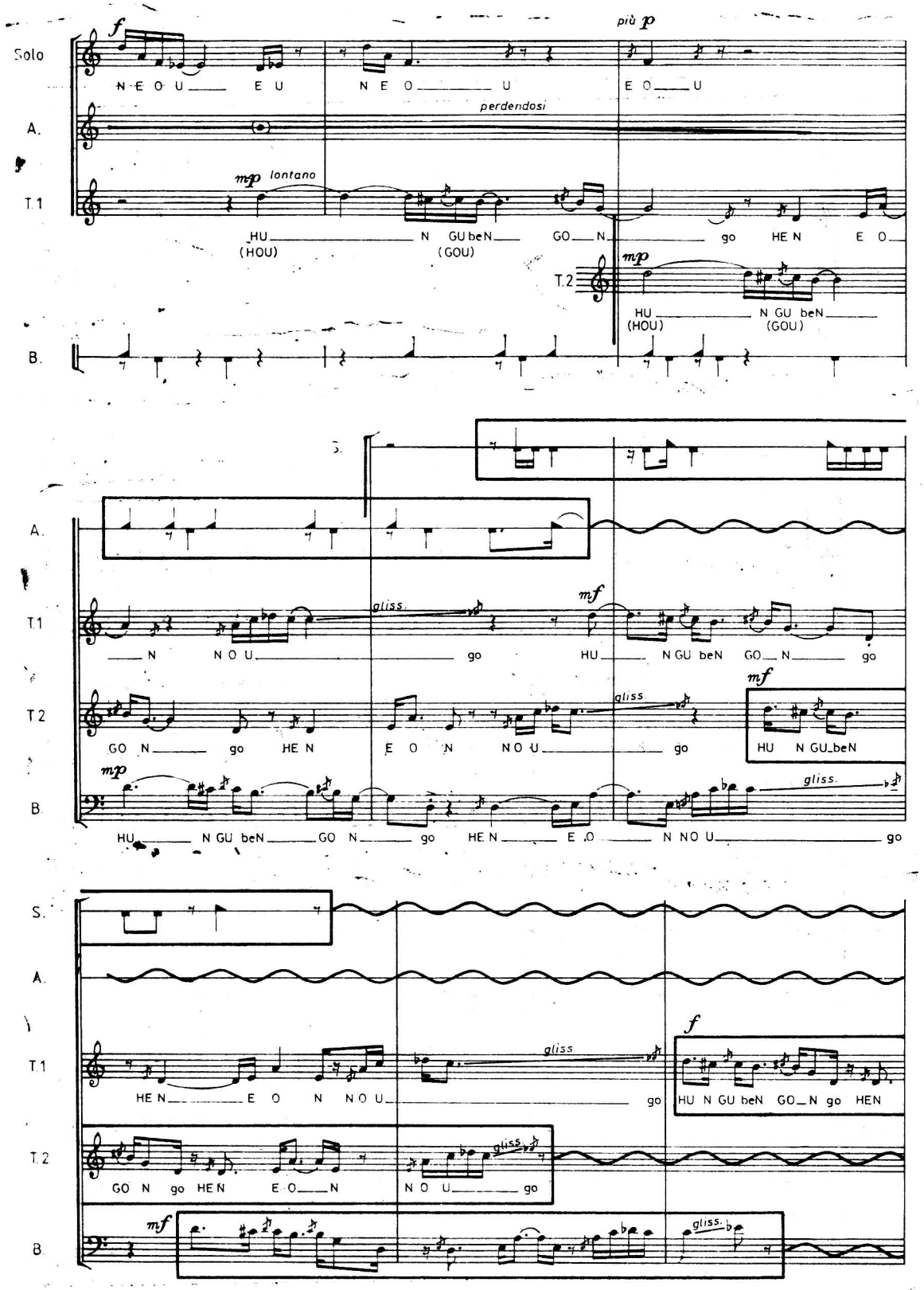
Creația pentru voce și pian își are un loc aparte aici. Iată ce publică Theodor Grigoriu în Muzica nr. 8/1978 despre *Trei lieduri pentru tenor și pian* pe versuri de Lucian Blaga (1977), cu prilejul unui concert de prime audiții : „Lirismul blagian scăldat în sclipirile unei gîndiri adînci se întîlnește cu o linie vocală ornamentată cu melisme, un desen melodic în care e încrustată o mare bogăție de sentimente. Este evocată, printr-o intuiție muzicală foarte fină, linia de contact, cu siguranță posibilă, dintre cîntecul lung, doinit, și cel de strană, improvizat de psalți, cu toate efuziunile lor, cînd părăsesc =neuma= scrisă". Titlurile liedurilor sînt *Izvorul nopții, Lumina raiului, Sus.* Există aici o mare varietate a desenului vocal ; se întîlnesc ritmuri misurato și secvențe parlando-rubato apropiate modal de contururile de doină, momente ultracromatizate (nu la modul școlăresc însă și cu cromatisme obținute prin umplerea intervalului de sprijin, în spirit bartokian și alte momente oligocordice, corespondențe plecînd de la notă contra silabă și ajungînd la întregi desene cromatice sprijinind o aceeași silabă, emisie vocală obișnuită și secvențe vorbite etc. Atmosfera întregii lucrări urmează spiritul textului ; cu alte cuvinte, prefața desenului melodic-armonic este reprezentată de impactul politic în sensibilitatea autorului, reflectat sui generis în partitură fără a trece printr-o obturatoare grilă de procedee și tehnici în funcție de o axiomatică componistică îmbrățișată anterior. Aceeași tehnică a abaterii (mai mult sau mai puțin) treptate de la un schelet „prefabricat", modal, ritmic, arhitectonic mai putin, din *Sonata pentru flaut,* se regăsește aici. Scriitura pentru pian este de o complexitate deosebită, unele momente din al doilea lied meritînd o mențiune cu totul aparte ; fiecare lucrare apare cu propria ei individualitate, interesante fiind, la fel, raporturile voce-pian, extinse pe o largă arie de interrelații de tipurile cele mai felurite plecînd de la perfecte sinonimii expresive, realizate prin țesături muzicale asemenea ca pregnanță ritmico-melodică, ca material modal și tempo, pînă la suprapuneri în care se disting trei-patru evoluții simultane, diferențiate la maximum (complexitatea de scriitură a liedului al doilea este remarcabilă). Fără a fi riguroasă la extrem muzica se impune verosimil într-un teritoriu apropiat de expresionism pe alocuri fără a fi în tehnică și convingeri, categoric tangent însă unui complex modalism reprezentînd împingerea la cote înalte a unor sugestii melodice inițiale simple, de proveniență folclorică și bizantină.

În *Trei cîntece bacoviene pentru voce și pian* (1981) — *Largo, În somno, Note de primăvară* — procedeele sînt aceleași în linii mari. Întîlnim, în plus, o mai densă scriitură vocală, bogată în moduri de emisie netradiționale (vorbit-cîntat, declamație, șoaptă, glissandi vocale). Pianul joacă un rol cvasisubordonat, de întărire a atmosferei deși, luat izolat de partitura vocii, el poate sta în picioare. Există aici o întoarcere evidentă spre un aspect diegetic al muzicii : se realizează aceasta printr-o atenție acordată elementului contrast (juxtapuneri de secțiuni diferite sintactic și dinamic + treceri treptate în cuprinsul unei bipolarități pronunțate) și sintaxelor eterofonice, constituind preocuparea actuală de căpetenie a tînărului compozitor. Este evident faptul că unei gîndiri muzicale care observă, în valențele poetice ale textului bacovian, infinitezimalul dozaj de tonuri, căruia îi asociază un joc al contrastelor și, cel mai adesea, treceri din aproape în aproape, îi este apropiată acea ambiguitate muzicală intenționată, descrisă la modul propriu, corect, de varietatea sintaxelor eterofonice. Aici se cunoaște clar că, suprapunerile provin din inițiale cantilene pregnante ; prin aceasta, eterofonia la modul cum este practicată în partiturile lui Cristian Alex. Petrescu, se îndepărtează vizibil (era și firesc, de vreme ce, în cor, procedeul este mai la nelalocul lui) în diferitele tipuri de texturi, de sorginte instrumentală. Amintim, din liedul al treilea, tipul de dezvoltare divergent al unui aceluiași element, în varianta propusă de voce, prelucrat în valori lungi, continuînd inițiativa melodică a primelor note (cele ale motivului inițial, generator, obiect de prelucrare muzicală), în cea a pianului, expus precipitat, cvasiapogiaturat, dens.

Creația corală a autorului constituie cel mai cuprinzător capitol. Dimensiunile ei „instrumentale" sînt evidente pentru oricine se apropie insistent ; iată două exemple de scriitură, desprinse din *Ulciorul* și *Aer condiționat* (vezi pag. 16), elocvente pentru complexitatea tratării vocilor într-un spirit care, prin varietatea suprapunerilor și a elementelor melodico-ritmice supuse suprapunerii, se apropie mult de pretențiile puse de orice compozitor în fața aparatului orchestral.

Ulciorul pentru două coruri mixte pe versuri de Ștefan Augustin Doinaș (1977) sublimează un melodism de factură populară și bizantină. Melodicul este pentru aceasta elementul cel mai adecvat la fel cum, pentru autor, eterofonia se apropie cel mai mult de etosul scontat, dacă privim în ansamblu. Lucrarea debutează cu o monodie, treptat îngroșată pînă la o țesătură de 14 voci reale (scrise), la analiză, putînd fi definită drept suprapunere de omofonie + eterofonie + ison, totul caracterizat prin poliritmii aleatoare. Textul este intonat de o voce, căreia, melismatic, altă voce îi preia, pe vocala dominantă a silabei imediat anterioare, „inițiativa" la unison, ovintă sau octavă. Eterofonia nu se obține abrupt, dintr-o dată; la ea se

https://biblioteca-digitala.ro

ajunge treptat printr-o sui generis complementaritate ritmică, intersectată cu complexe poliritmii simultane, existînd ca egale variante ale aceleași „cantilene". Cu alte cuvinte, piesa nu este o factice înșiruire de sintaxe : la sintaxa dominantă se ajunge printr-un treptat proces de deviere, de deturnare ale cărei scheme sînt așezate dinainte, fiind acoperite inedit, treptat și justificîndu-se componistic interesant în decursul elaborării. Pentru a contrabalansa masivitatea întregului structurat din pornire (însă

https://biblioteca-digitala.ro

nu și la vedere) după aceleași legi, autorul introduce un scurt moment omofonic în final. Dintre numeroasele lucrări corale ale lui Cristian Alex. Petrescu amintim *Subiect de pace* și *În pașnicele erei noastre lupte* pentru cor mixt și cor de copii pe versuri de Nicolae Labiș (1982) ; coexistă aici scriitură proporțională și scriitură tradițională, mobile și formule repetate ad libitum într-o partitură unde unei voci melodice dominante, asigurînd inteligibilitatea textului, i se alătură elemente ornamentale, secundare, prelungind, accentuînd, subli-

https://biblioteca-digitala.ro

niind valențele textului în varii modalități. *Albul steag* pentru cor mixt pe versuri de Rusalin Mureșan (1981 ; tematica patriotică a piesei este subliniată de o limpede structură madrigalescă, cu secțiuni clar delimitate ritmic, unde, prin existența unei varietăți de scriitură, depărtarea de cîntecul de mase, ca procedeu, se face clar), *De drumul soarelui ascult* pentru cor mixt pe versuri de Ion Bănuță (1981 ; abundă aici măsurile mixte), *Urare* pentru cor mixt și cor de copii pe versuri de Ilie Nicolae, poet țăran (1980 ; apar elemente de polifonie renascentistă, tratate modern prin poliritmii și o metrică variată, elementul de tradiționalism reprezentîndu-l aici armonia tonal-modală), *Fetița mea își vede țara* pentru voci egale pe versuri de L. Blaga (1979; scriitura este relativ modernă, împestrițată de ostinato-uri ritmice, ornamentări abundente), *Martorii* pentru cor mixt pe versuri de Marin Marinescu (1980 ; stilul de aici este bizantin în culoare, nesubminat de momente simpliste însă, completat, în spiritul cîntecelor de masă, de un final melodios și accesibil, realizat omofonic), *Trei fețe* pentru cor mixt pe cinci voci pe versuri de L. Blaga (1980; lucrarea cuprinde ipostazierea sonoră a trei aspecte — „fețe" ale vieții : copilăria, în Allegro giocoso, realizată sonor oligocordic, cu ritmuri simple, tinerețea, folosind o semnificativă prolixitate de scriitură și bătrînețea, senină, calmă, cu colorit bizantin, căreia i se adaugă o codă recapitulativă în scriitură și intenționalitate expresivă), *Altfel... nimic* pentru voci bărbătești, trombon și percuție pe versuri de George Bacovia (1983) amplu „lied coral", realizat în culori expresioniste, culoarea diversă fiindu-i conferită de meandrele melodicii însoțite în contrapunct complementar, schițat în tușe voit neprecise, de instrumente ; există multe momente unde prioritatea îi este acordată unui tenor solist, avînd rol de „motor" al derulării acestui lied vocal lent, oarecum greoi, încărcat de o tensiune a cărei exacerbare îi răpește din dinamismul imanent aproape oricărei partituri). *Aer condiționat* pentru cor mixt pe versuri de Marian Măciucă (1984) reprezintă maximum de îndepărtare, pe linia procedeelor vocale netradiționale, realizat de autor. Textul este prezentat în șoaptă, vorbit, însoțit de bătăi din palme, pocnituri din degete, fluierături, în glissandi și opriri pe vocale, cel mai puțin în cantilene nespectaculoase. În secțiunea mediană apare o formulă onomatopeică (hungubengong) tratată melismatic, în accelerado și inteligibil la vocile grave, contrastînd cu apariția aceleiași idei-formule la vocile înalte de ritm larg. Finalul este vorbit, șoptit, revenire interpretativă ca atare dacă comparăm versurile și modalitățile de emisie vocale. Muzica sugerează apariția primăverii, chemarea elementelor fecunde ale naturii.

După părerea mea, *Cîntece-n portiță* pentru cor mixt (1979—82; primul și al treilea pe versuri populare, al doilea pe versuri de Elena Văcărescu, al patrulea pe versuri de Ion Vergu Dumitrescu) reprezintă cea mai izbutită lucrare a lui Cristian Alex. Petrescu. Densitatea scriiturii oscilează între două și șapte voci, varietate impusă de varietatea versurilor, existînd aici aproape tot ceea ce arta componistică corală contemporană (mai puțin orientările novatoare în direcția explorării modurilor netradiționale de emisie vocală) a consacrat definitiv ca tehnică de întrebuințare a unor largi ansambluri corale ca aparat complex, de colorație timbrală extremă, cu resurse polifonice multiple. În primul „cîntec", un citat popular inițial este tratat eterofonic prin ritmizarea diferită, repartizată responsorial ; rezultatul este o țesătură de fluiditate maximă, suficient de articulată însă, din rațiuni de inteligibilitate a versului, pentru a nu se contopi cu procedee de textură. Al treilea „cîntec", tot pe versuri populare, este o adevărată bijuterie în ceea ce privește speculareа și amplificarea efectului de ecou (sunet circulînd stereofonic în dreptul ascultătorului, în ambele sensuri) consecutiv intonării unor formule (cvasi) populare decalate imperceptibil în timp, ca succesiune a intrărilor. A doua piesă propune un model de eterofonie ramificat prin prelungirea și, ulterior, desprinderea și evoluția independentă a unor sunete diverse din melodia princeps, neimpusă ca „îndreptățit" cantus firmus. O secțiune mediană la două voci, reduplicate apoi, constituie un element contrastant simțit de autor. Finalul aduce o revenire cu scriitură de coral, argumentată pe baza reducției armonice a vocilor, apropiată însă considerabil de aceeași sintaxă eterofonică inițială prin procedee sensibil diferite însă. Ultimul „cîntec" debutează cu un „recitativ" al tenorului, intonat în manieră populară (genurile proxime le-ar constitui doina și strigătura) suprapus pe o pedală de vocale, distorsionate cvasielectronic, fortuit; secțiuni omofone, sprijinite pe replici schimbate între vocile bărbătești și cele femeiești aduc elementul contrastant necesar. De remarcat este, în aproape toate lucrările, apariția elementelor cu rol de echilibrare ; gestul componistic spune mult despre convingerile și resorturile estetice ale autorului. Caracteristica de creație a lui Cristian Alex. Petrescu o reprezintă exigența (pentru fiecare piesă, există variante succesive) tot așa cum preeminența gestului componitic îi este conferită liniei melodice. Fiecărui interpret i se dă să cînte, să interpreteze — atitudine perfect justificată dacă ne gîndim la multitudinea lucrărilor corale, implicînd o conduită anume. Apropierile de folclor și de melodica bizantină (deși nu se întrebuințează moduri și procedee modulatorii) este suverană în ceea ce privește primul pas al nașterii lucrării, continuat printr-o măiestrită împingere departe a procedeelor de esență contrapunctică, sensibile la dobîndirile contemporaneității.

Viorel CREȚU

https://biblioteca-digitala.ro

ANAMORFOZA SONORĂ

Muzicienii studiază sunetele și cîntecele, cu toate acestea ei nu aud disonanțele din spiritele lor...
Cornelius AGRIPPA (1486—1534)

ȘERBAN NICHIFOR

Etimologia greacă a termenului (*ana* = remontînd, reconstruind și *morphé* = forma) exprimă poate în modul cel mai explicit esența noțiunii : o subtilă relație (de transformare) stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte și bazată pe reorganizarea elementelor constitutive comune. Consacrată ca fenomen vizual, această relație a fost frecvent aplicată în artele plastice încă din antichitate. În acest sens, PLATON distingea — în „Sofistul" — două arte de imitație : arta copierii (reproducînd fidel formele) și cea a evocării (care transpune formele în domeniul aparențelor). Pentru a se remedia erorile percepției vizuale demonstrate științific în geometria euclidiană, artiștii și arhitecții romani își realizau operele respectînd cu rigurozitate principiile perspectivei accelerate sau încetinite. Și totuși, evul mediu a marcat adevărata emancipare a anamorfozei ca formă artistică de sine stătătoare, atît prin studiile unor cercetători ai perspectivei (Salomon DE CAUS, René DESCARTES, Athanasius KIRCHER, Gaspar SCHOTT, Emmanuel MAIGNAN și Jean-François NICERON, autorul studiului „La Perspective curieuse ou la Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe", scris în anul 1638), cît mai ales prin capodoperele maeștrilor epocii, artiști ce au oferit valențe cu adevărat estetice unor procedee tehnice ce nu ar fi depășit altminteri nivelul cabinetelor „magice" sau al amuzametelor de salon, profitînd din plin de posibilitățile fantastice — prefigurînd suprarealismul — ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă. Astfel, tablourile secrete ("Vexierbild") ale lui Albrecht DÜRER, Erhard SCHÖN, Lucas BRUNN, Hans HOLBEIN, Hans BALDUNG, Manuel DEUTSCH sau Hans BURGKMAIR utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice și filozofice ale lui Sébastiaen BRANT ("La Nef des Folz du Monde", Paris, 1947), ERASMUS din Rotterdam („De la Déclamation des louenges de follie, Paris, 1520) sau Cornelius AGRIPPA ("De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellencia verbi Dei declamatio", Anores 1530). Așa cum evidențiază și Jurgis BALTRUSAITIS ("Anamorphoses", Paris Ed. Olivier Perrin, 1969), „întreaga atmosferă a universurilor speculative, care au gravitat în jurul formelor de perspective în cursul evoluției lor, se găsește încă de la început asociată acestora și același tablou al unor vaste sinteze reapare la Hans HOLBEIN, numai că de data aceasta nu mai este vorba de o glorificare a cunoștințelor omului, ci o imagine a Vanității" — craniul anamorfotic în cazul picturii „Ambasadorii" (1533), motiv specific epocii, ca și cel al „vrăjitoarei", al „elefantului" sau cel de factură erotică — ultimele 2 caracteristice artei chineze.

„Monstrul" reprezintă o altă temă predilectă a anamorfozei baroce, dezvoltată în special în domeniul arhitecturii. Un exemplu bine cunoscut îl oferă fantasticul parc Sacro Bosco de la Bomarzo (Italia) realizat în spiritul tratatului figurativ al lui Francesco COLONNA ("Hypnerotomachia Polyphili") și constituind o adevărată "Wunderkammer" în aer liber ce generează în mijlocul pădurii „aparițiile miraculoase" : divinitățile izvorului, exoticul elefant, statuia tricefală, imensa gură deschisă a balaurului... Un alt parc fantastic din Italia este cel de la Pratolino, utilizînd, ca și jocurile de apă de la Hellbrun (lîngă Salzburg), automatele hidraulice. Prefigurînd sculptura cinetică a secolului XX, aceste dispozitive „animă" păpuși antropoide sau zoomorfe, dar și orchestre mecanice, ca acele instrumente fabuloase imaginate de KIRCHER (în "Musurgia"). Astfel, muzica Renașterii este strîns legată de "magia" apei, dar și de cea a aerului ce se modelează după imaginea timbrului dat în formele instrumentelor de suflat (forme inspirîndu-se de la monștrii și reptile). În acest sens, Eugenio BATTISTI ("L'antirinascimento", Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1962) descrie instrumentele „calami (din familia oboaielor), vîscoase și ondulate ca țiparii, sau bombardele, asemenea balaurilor, cu suflare sinistră. La aceeași formă de elaborare biomorfă a instrumentului de sunet, participă și proiectul puțin distractiv, desigur paradoxal, al lui MICHELANGELO, de a construi lîngă senina bazilică brunelleschiană San Lorenzo o campanilă de forma unui uriaș, care ar emite din gura lui bătăile clopotului mai puternic și mai impresionant."

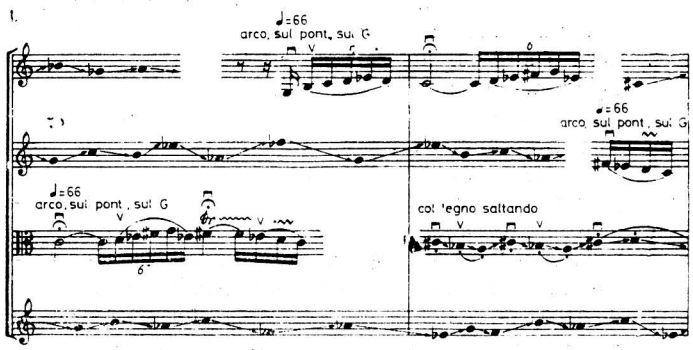
Dacă din punct de vedere strict organologic anamorfozele au avut o largă aplicabilitate în muzică,

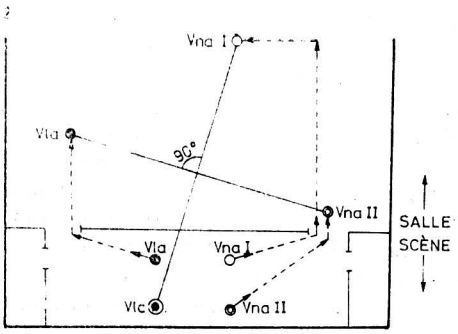
[1]) — Sub titlul „Applications sonores de l'idée d'anamorphose", cea mai mare parte a datelor cuprinse în acest eseu au făcut obiectul unei comunicări în cadrul forumului de compoziție coordonat de Gérard GRISEY la ediția din 1980 a Cursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Republica Federală a Germaniei). De asemenea, am prezentat această problemă și în cadrul unei conferințe susținute la MICHIGAN UNIVERSITY din Ann Arbor (S.U.A.) în septembrie 1982.

https://biblioteca-digitala.ro

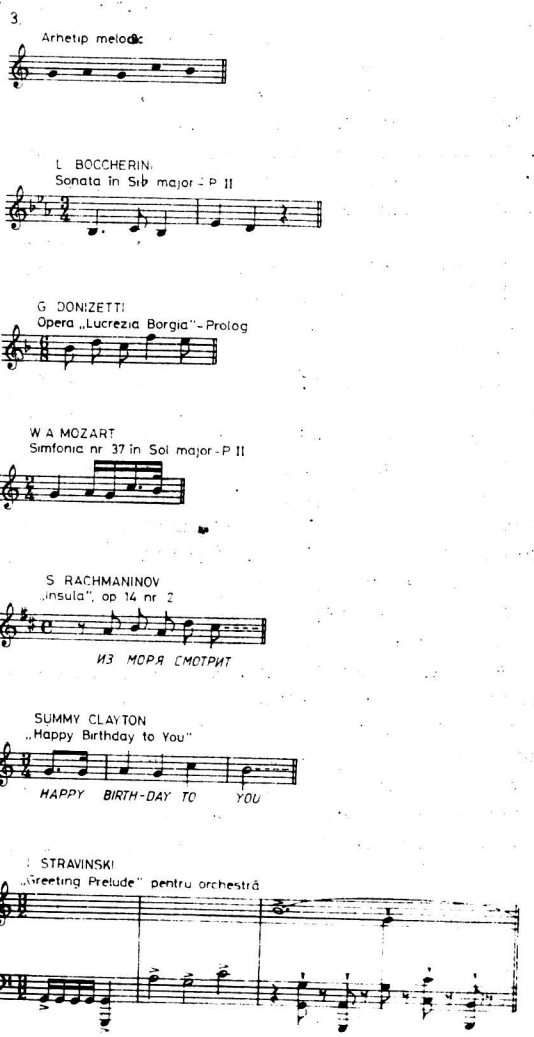
din cel al combinațiilor sonore în sine aceste tehnici (eminamente vizuale, cum am arătat) nu fuseseră încă utlizate în procesul componistic. Desigur, forma variațională poate reprezenta o punte foarte fragilă către domeniul anamorfozei, în condiții în care diferența de amplitudine între cele două genuri muzicale este totuși incomparabilă, implicînd în primul rînd o separare esențială de *mesaj* — așa cum vom demonstra în continuare.

Am avut ideea realizării unei *aplicații sonore a anamorfozei* elaborînd în iarna anului 1975, sub puternica impresie a studiului lui BALTRUSAITIS, *cvartetul de coarde „Anamorphose"*, în care suprași juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate pe un mod popular românesc, chiar melodia originală ce îmi sugerase utilizarea modului respectiv (Fig. 1). În același timp, finalul lucrării reprezintă o anamorfoză multi-media ce se desfășoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise : membrii „mobili" ai ansamblului (cele două viori și viola) se dispersează în sală, schimbînd perspectiva stereofonică a audiției într-una cvadrofonică (fig. 2).[2] Generalizînd, putem deduce că *două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui un „colaj", dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constituitiv comun.* Astfel exprimat, între mulțimile sonore A, A′ și B, avînd proprietățile : $A \cap B = 0$ și $A \cap A' = \varnothing$, se poate exprima relația de „colaj' : $A \rightarrow | \leftarrow B$ și cea de „anamorfoză" : $\leftrightarrow A'$



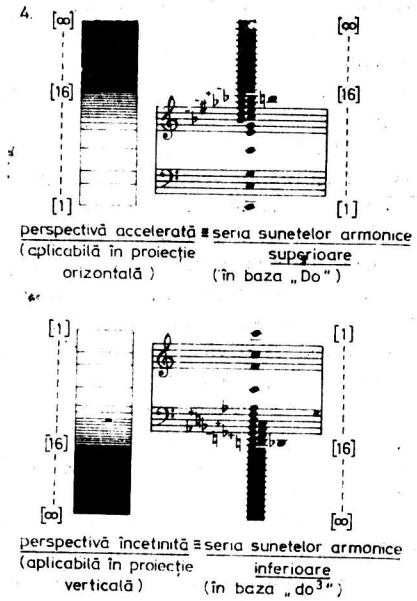


Un exemplu de relație anamorfotică a unor structuri muzicale aparent fără legătură poate fi urmărit în Fig. 3, ilustrînd gradul intim de înrudire a unor motive întîlnite în lucrări de BOCCHERINI, DONI-



ZETTI, MOZART, RACHMANINOV, Summy CLAYTON și STRAVINSKI.

Se pot imagina și anamorfoze eliptice, în care un termen al relației (absent parțial sau total din



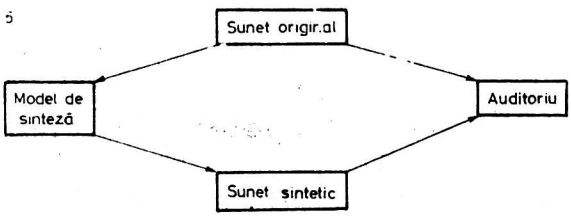
[2]) — Cvartetul de coarde „Anamorphose" a fost distins cu Premiul I la Concursul Internațional de Compoziție Gaudeamus din Olanda (1977) și cu Premiul Presei Internaționale la Festivalul de la Evian, Franța (1978). O analiză detaliată a lucrării a fost publicată în revista „Muzica" Nr. 7/1978, sub semnătura muzicologului Luminița VARTOLOMEI.

https://biblioteca-digitala.ro

expunerea muzicală) poate fi sugerat de cel de-al doilea termen și continuat astfel în conștiința auditoriului (caz pe care l-am experimentat într-o piesă pentru pian, „Schițe pentru o Barcarolă", în care o „melodie pierdută", ce nu apărea decît parțial în discursul sonor, era mereu invocată de anamorfozele ei proiectate în cele mai diferite spații — de la arhetipuri baroce la muzica structuralistă).

Ar fi de evidențiat și o interesantă analogie între dispunerea seriei sunetelor armonice superioare și distanțarea elementelor vizuale într-o perspectivă accelerată, ca și raportul invers, dintre ipotaticele armonice inferioare și perspectiva încetinită (fig. 4). Mulțimea sunetelor armonice aparținînd unei fundamentale date pot fi considerate astfel anamorfoze ale fundamentalei respective (idee dezvoltată în lucrarea „Colinde" pentru trombon și percuție). Cele două forme ale perspectivei pot fi sugerate și prin aglomerarea sau rarefierea evenimentelor sonore sau a densității texturii. Proiectarea unei unice structuri muzicale la diferite scări metronomice reprezintă, astfel, un evident proces anamorfotic, ca și filtrarea diferențiată a unui material sonor bine determinat generînd anamorfoze timbrale (ca de pildă în piesa simfonică „Constelații"). Desigur, cel puțin din punct de vedere strict prospectiv, mijloacele electronice de elaborare sonoră pot amplifica într-un mod considerabil aria posibilităților de concretizare a ideilor expuse mai sus. În acest sens, Fig. 5 ilustrează schema procedeului anamorfic de

5



analiză/sinteză digitală determinînd „oglindirea' unui sunet original într-un model pre-memorat în computer și proiectarea simultană a ambelor sunete (original + „oglindit").

Forța sintetică a anamorfozei în crearea unor noi metafore dar mai ales în găsirea unor „diagonale" între lumi aparent incompatibile face ca acest procedeu larg întrebuințat în arta plastică a secolului XVI să devină specific unei civilizații multi-media precum cea a anilor 2000. În acest sens este extrem de interesantă „Teoria oglinzilor" elaborată recent de Nicolas SCHÖFFER și prezentată într-un eseu publicat în 1982 la Paris (Ed. Belfond). „Imaginea-oglindă poate fi independentă de oglinda ce nu e decît un captator-revelator al cărui capacitate este mai mult sau mai puțin limitată. Lumea negativă poate fi mai complexă decît cea poztivă... Putem chiar să presupunem că negativul precede pozitivul și că universul negativ este acela care — prin revelatorii noștrii perceptivi — face să apară unele din aspectele sale pozitive... Pînă la urmă, adevăratul univers-oglindă este un univers negativ dublu inversat... Cînd aveți în fața dumneavoastră o oglindă foarte plană, vă dă o imagine invers simplă; dacă oglinda nu este plană, prelungirea este anamorfozată. Cînd aveți în fața dumneavoastră mai multe oglinzi, imaginea se demultiplică și se complexifică... Aceste oglinzi sînt revelatorii, hipercomplexe și anamorfozante. În același timp, ele înregistrează, diversifică, prelungesc, repercutează tot, constituind un univers de reflexe, care poate nu-s decît noi și universul nostru ce nu este decît reflexul limitat al acestuia... O prismă gigant, formată dintr-un triunghi echilateral înzestrat cu excrescențe poliedrice variate îngăduie — de pe acum — în spațiul său interior, revelarea unei veritabile explozii diversificate de fenomene vizuale, pentru observatorul situat în centrul său.

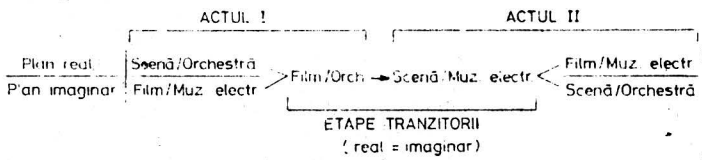
Să spunem, din comoditate, că timpul negativ a precedat timpul poztiv. Acest timp negativ în cursa lui înapoi, plecînd de la viitorul său extrem, mergînd spre trecutul său, s-a lovit de un puternic revelator, o „oglindă", ce a declanșat plecarea timpului pozitiv. Timpul pozitiv declanșat a provocat o mișcare pozitivă, ce — la rîndul ei — a dat naștere materiei. Pe cînd timpul negativ, continuîndu-și cursa, duce cu sine masele de franje negative, memorizate, repertorizate în conștiințele negative, infinit demultiplicate și amplifică în acestea reflexele tot mai mari ale timpului pozitiv, imaginea sa oglindă, dublu inversată, trimite în același timp în noile memorii născînde, propriile sale memorizări negative, dublînd sau chiar demultiplicînd fantastice repertorii combinate de la care a plecat, printre altele, o combinare specifică — ceea ce sîntem noi, oamenii, înzestrați cu captori din ce în ce mai dezvoltați și posedînd un super-captor-oglindă neuronic. *Acest super-captor leagă ca un cordon ombilical aventura hominiană a timpului pînă la epuizarea sa, ce nu va fi „poate" decît o altă basculă spre un alt timp negativ generat de primul negativ original."*

Acest punct de vedere, avînd unele sincronizări cu „logica dinamică a contradictoriului" relevată Stéphane LUPASCO (raportul „timp pozitiv/timp negativ" fiind analog celor două valori logice contradictorii „A/non-A") sau cu „teoria catastrofelor" elaborată de René THOM (în sensul dezvoltării ideii formei „de bifurcație" a timpului), poate găsi un larg domeniu de aplicație în structurarea formei muzicale. Astfel, în „Simfonia I" am imaginat un traseu în timp negativ, străbătut de un modúl melodic aparținînd unei lumi sonore anacronice. Plimbat prin „grădinile amăgirii" (asemănătoare parcului de la Bomarzo), acest modúl atinge la un moment dat (în „secțiunea de aur") punctul „H" marcînd originea timpului negativ, dar și confluența cu cel pozitiv, în care modúlul se va încadra sub forma unor efemeride pulsînd într-un spațiu plasmatic.[3]) Traiectul sonor urmează direcția unei *„întoarceri la origine"*, în sensul pe care Mircea ELIADE îl pune în evidență („Aspects du Mythe", Paris, Ed. Gallimard, 1983): *„cunoașterea a ceea ce a avut loc la origine, a cosmogoniei, conferă știința a ceea ce se va întîmpla în viitor. „Mobilitatea" originii lumii exprimă speranța omului că lumea lui va exista întotdeauna..."* Astfel, într-o viziune superioară, eliberată de prejudecăți, așa-zisa „fugă înapoi" (etichetă aplicată uneori muzicilor în timp negativ) poate părea fără sens, confundîndu-se cu „fuga înainte" — și viceversa...

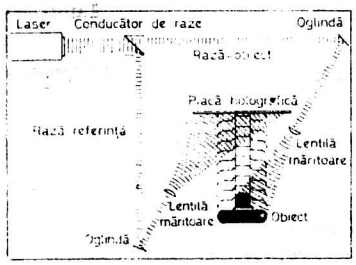
[3]) — În capitolul „Anamorfoza în muzică" din volumul „Metapoetica" (Editura Eminescu, 1984), poeta și eseista Grete TARTLER realizează o subtilă analiză a „Simfoniei I" și, în general, a sistemului nostru componistic.

https://biblioteca-digitala.ro

O altă temă a scrierilor lui Mircea ELIADE care m-a pasionat, a fost aceea a *„universurilor paralele"*. Desigur, abordarea acestui complex domeniu implică depășirea planului muzical propriu-zis, într-o perspectivă multi-media. În același timp, hierofania, acea punte între cele două universuri, reprezintă chiar elementul anamorfotic determinînd schimbarea de stare. Opera „Domnișoara Cristina' (1980—81), după romanul omonim al lui Mircea ELIADE, nu a fost prima lucrare în care utilizasem o tehnică anamorfotică multi-media. După ce în finalul cvartetului „Anamorphose" sugerasem o spațializare de tip anamorfotic a surselor sonore (Fig. 2), într-o altă lucrare camerală, „Retro-quintet" (1976), combinasem anamorfozele sonore (rezultate din proiectarea pe diferite viteze a unui Rag-time) și vizuale (create printr-un sistem de oglinzi și proiectoare stroboscopice), avînd ca element comun tema dilatării temporale. De asemenea, în „Oratoriul de Crăciun" (1979), traducînd ideea de „colind" atît în planul sonor cît și în cel spațial (ca transhumanță), obținusem o imagine anamorfotică audio-vizuală. Multipla interferență a planului real cu cel oniric în opera „Domnișoara Christina" a impus utilizarea, într-o adevărată dialectică a hierofaniei (Fig. 6), a unui complex aparat multi-media, combinînd scena și orchestra simfonică (elemente proprii operei tradiționale) cu filmul și muzica electronică (caracteristice video-operei [4]). De menționat că raportul dintre imagine și sunet în acest ultim plan implică (într-o variantă ideală) utilizarea unui sistem vizual holografic (Fig. 7) cu fasciculul laser coordonat de modulația de frecvență a muzicii electronice (producînd o modulație corespunzătoare a culorii fasciculului).



7



De la „fermecatele" oglinzi (concave și convexe) animate de lumînări pînă la ultra-sofisticatele sisteme analog-digitale dinamizate de raze laser, tehnica anamorfozei a cunoscut o evoluție cu adevărat fantastică, păstrînd însă nealterat acel ideal „secret" enunțat într-un aforism al lui Jean COCTEAU („Eseu de critică indirectă") : „Oglinzile ar face bine ***să reflecteze ceva mai mult*** înainte de a trimite înapoi imaginile."

Ca ilustrare a unei *supreme anamorfoze*, relația MUZICII (ca microcosmos) cu UNIVERSUL (ca macrocosmos) a fost demonstrată în mod științific de matematicieni (PITAGORA, I. K. TITIUS), astronomi (Johannes KEPLER, Johann Elert BODE) și fenomenologi ai artei sunetelor (Hans KAYSER, Sergiu CELIBIDACHE și, mai recent, Corneliu CEZAR, autorul unei lucrări de referință — „Introducere în sonologie", Editura Muzicală, 1984).

Avînd în vedere și pericolul unei exacerbări necontrolate estetic dar total subordonate dimensiunii tehnologice („...nu există nimic mai primejdios decît ca,prin rațiune, să frizezi nebunia" — Cornelius AGRIPPA, op. cit.), tehnica anamorfozei sonore poate reflecta esența cosmică a muzicii, adevărata armonie a consonanțelor ca model de bază „cu parametrii în număr cvasi-infinit și combinatoria inepuizabilă". (Nicolas SCHÖFFER, op. cit.)

Relevînd această nouă perspectivă în analiza și sinteza fenomenului muzical — perspectivă capabilă să ofere soluții fascinante în imaginarea lumilor sonore —, am aplicat ideea de anamorfoză în cea mai mare parte a lucrărilor mele. Astfel, rîndurile de mai sus reprezintă doar platforma unui program ; „restul" e... muzică !

---

[4]) — Această nouă formă de teatru liric utilizînd cele mai moderne mijloace electronice audio-vizuale a apărut în avangarda muzicală americană, fiind cultivată de compozitori ca Marton SUBOTNICK, Eric SALZMAN și Robert ASHLEY.

https://biblioteca-digitala.ro

Manifestările culturale complexe ungare

Trio instrumental

Anticipînd „Manifestările culturale complexe ungare", prilejuite de sărbătorirea a 40 de ani de la eliberarea de sub jugul fascist a țării vecine și prietene, la București, în Sala de artă brîncovenească a Muzeului R.S.R., s-a desfășurat la 4 aprilie un concert de muzică de cameră susținut de către trei instrumentiști unguri. Semn al deschiderii umaniste și internaționaliste pe care o cunoaște politica Ungariei socialiste, programul a cuprins pagini din muzica clasică universală, semnate de Beethoven, Brahms și Franck. A fost, deci, o ocazie de a aprecia arta interpretativă a muzicienilor unguri, aplicată pe partituri, dacă nu toate foarte bine cunoscute, (căci alături de celebra *Sonată* în la major pentru vioară și pian de César Franck figurau pe afiș două lucrări mai rar cîntate : *Sonata în fa major pentru corn și pian* de Beethoven și *Trio-ul în mi bemol major pentru vioară, corn și pian* de Brahms, în tot cazul de natură să nu absoarbă, prin ineditul lor întreaga atenție a auditoriului.

Astfel, au putut fi lesne remarcate calitățile cornistului Tarjáni Dezsö, posesor al unei veritabile științe de adaptare a sonorității instrumentului nu numai la cerințele partiturii, la specificul stilului, ci și la acelea ale sălii, ale ambianței în care se desfășoară actul interprettiv. Rotunjimea, căldura și strălucirea sunetului său rezultă nu numai dintr-o stăpînire suverană a tehnicii atît de dificile a cornului, dar și dintr-o trăire sinceră, autentică a muzicii. Păstrînd echilibrul și limpezimea proprii lui Beethoven, interpretul a colorat muzica aceasta printr-un pronunțat rafinament dinamic, fără a altera însă puritatea severă a frazării în stil.

Temperamentul de natură lirică al violonistei Gyarmathy Vera a slujit cu devotament eleganța tipic franceză a muzicii lui Franck ; estompînd însă prea mult conflictele dramatice ale partiturii și exacerbîndu-i în schimb sentimentalismul, artista a oferit o versiune perfectă în linia tradiției interpretative, dar lipsită de fiorul actualității.

În sfîrșit, personalitatea artistică cea mai proeminentă a grupului de interpreți unguri s-a dovedit a fi pianista Katona Agnes — și nu doar pentru că, toți cei trei compoztiori abordați fiind ei înșiși pianiști, toate partiturile acordau pianului un loc privilegiat sub raportul importanței discursului (chiar și atunci cînd, aparent, acesta secondează doar, cu supunere, inițiativele celorlaltor două instrumente, în realitate el este cel care, din umbră, conduce demersul muzical !), ci deoarece un tușeu extrem de expresiv și o mobilitate deosebită o recomandă drept parteneră ideală pentru muzica de cameră, iar capacitatea sa de intensă trăire emoțională și de comunicare cu publicul se reflectă benefic asupra ansamblului. Așa s-a întîmplat mai cu seamă în *Trio*-ul de Brahms — încheiere și punct culminant al întregului program.

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Pecs

Orașul Pecs — unul din centrele culturale importante ale Ungariei de astăzi — este cunoscut iubitorilor de artă din țara noastră mai cu seamă prin trupa sa de balet, promotoare a unor creații coregrafice contemporane, cu care a încîntat și publicul bucureștean, cu prilejul unui turneu întreprins în România acum cîțiva ani. În primăvara aceasta, a fost rîndul Filarmonicii din Pecs să-și trimită la București ambasadorii : o orchestră de cameră și un cvintet de suflători. Programul din 16 aprilie, alternînd cele două formații, a reunit două piese mai puțin semnificative pentru forța componisticii ungare contemporane — *Divertismentul nr. 1, opus 20* de Léo Weiner (o succesiune de cinci dansuri populare cu caracter diferit, foarte bine orchestrate, dar nevădind expresia unei atitudini proprii, personale, față de folclorul muzical) și *Cvintetul de suflători* de Emil Petrovics (o altă pagină excelent scrisă, dar mergînd prea îndeaproape și pierzîndu-și astfel personalitatea pe urmele gigantice ale lui Stravinski) — apoi două celebre creații ale lui Béla Bartók — *Dansurile populare românești* (transcrise cu măiestrie pentru cvintet de suflători) și *Divertismentul pentru orchestră de coarde*, precum și (în semn de politețe pentru publicul-gazdă, dar — probabil — și dintr-o cunoaștere și apreciere reală a acestei partituri) cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* ale lui Constantin Silvestri.

Pe textele muzicale alese, Orchestra de cameră a Filarmonicii din Pecs și-ar fi putut fără îndoială pune mai bine în valoare calitățile (sonoritatea plină, bogată ; rafinamentul dinamic ; strălucirea virtuoză în pasajele de mare dificultate tehnică de ansamblu) dacă participarea dirijorului său, Breitner Tamás, la actul interpretativ ar fi fost mai încărcată de trăire, de nerv, de emoție. Toate aceste elemente nu au lipsit în schimb cvintetului de suflători „Mecsek", un ansamblu excelent, format din instrumentiști de prima mînă (Szkladanyi Péter-flaut, Deák Arpad-oboi, Paláncz Tamás-clarinet, Tolnai Gábor-corn, Várnagy Attila-fagot), comunicînd prin muzică între ei și cu auditoriul, la cel mai înalt grad al temperaturii artistice.

Luminița VARTOLOMEI

Concert de muzică contemporană

În cadrul manifestărilor culturale complexe ungare a avut loc miercuri 17 aprilie la Muzeul de Artă al R.S.R. un concert cameral care a cuprins în exclusivitate lucrări de compozitori unguri contemponani : *Muzică de cameră pentru vioară, violoncel și pian* de Jozsef Soproni — o lucrare expresivă în care se remarcă construcția și buna tratare a celor trei instrumente —, *Ciacona* pentru violoncel de Istvan Sárközy — o muzică obsedant lărgită în volute sonore de inspirație eclectică, uneori de o nedorită prolixitate — și trei piese pentru pian : *Distances* — de Tibor Sárai (lucrarea de cel mai mare interes a programului), *Variațiuni pentru pian de* Attila Bozay și *Chance* de Zsolt Durkó, care abundă în „ostinati" și „stacatti" de — cam prea directă — filiație bartókiană ; în rest, destul de puțin... Interpreții serii au asigurat muzicii calitatea necesară : trio-ul compus din Anda Petrovici — vioară, Iosif Calef — violoncel și Nicolae Licareț — pian, violoncelista Ioana Ostafi și, mai ales, pianistul Remus Manoleanu. Mă întreb totuși unde au fost *marile* lucrări ale noii școli componistice ungare, demne de atenția cuvenită contextului în care s-a desfășurat această după amiază muzicală ?

Nicolae BRÎNDUȘ

https://biblioteca-digitala.ro

Prezențe solistice

Ținuta profesională, pe de o parte, și, pe de alta, ineditul unei prezențe organistice în recital, au constituit elementele de atracție ale evoluției interpretative a soliștilor din Ungaria, găzduiți la sfîrșitul lunii aprilie, în Studioul de pe strada Nuferilor și, respectiv, la Ateneul Român.

Laureat al unor importante competiții internaționale desfășurate în patria sa, apoi în R. D. Germană — să adăugăm, aici, și un premiu obținut la Concursul „George Enescu" în 1967, susținînd o activitate concertistică relativ bogată, pianistul László Baranyay este actualmente cadru didactic al Conservatorului budapestan. Să fie, oare, acesta din urmă, motivul pentru care interpretările sale se disting printr-o evidentă notă de obiectivitate pe care, eventual o putem numi neparticipare interioară, emoțională ? Și, dacă nu este cazul a se aduce aici în discuție relația dintre atitudinea artistului interpret și aceea a pedagogului, în schimb, se poate aprecia că realizarea *Concertului pentru pian și orchestră nr. 23, în la major*, de Mozart, s-a distins prin bunul gust al unui profesionalism cert ; sunetul, relativ mic, concordă cu un diapazon restrîns al expresiei, definind o cursivitate comod acceptată a discursului muzical, iar aceasta în ciuda unor pasaje escamotate (puține la număr), a unei insuficiente articulări a ornamentației. În cadrul aceluiași program, reputatul nostru organist Franz Metz a prezentat *Concertul pentru orgă și orchestră op. 4, nr. 1 în sol minor* de G. F. Händel ; în ciuda tinereții sale, interpretul deține o captivantă capacitate de susținere a evoluției muzicale, în special în secțiunile lente ale lucrării căci, în mod pe cît de accidental pe atît de inexplicabil, unele secțiuni rapide au apărut ca fiind ușor dereglate din punct de vedere ritmic. În cadrul aceluiași concert din 18 aprilie, al Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române, dirijorul și compozitorul Liviu Ionescu și-a prezentat, în primă audiție, *Suita coregrafică* în trei mișcări a baletului *„Chemări"*, lucrare ce cultivă un melodism de largă accesibilitate, iar aceasta în baza unei viziuni coregrafic-dramatice de o plasticitate sonoră de mare sugestie.

Cîteva zile mai tîrziu, în 23 aprilie, la Ateneul Român, o prezență organistică pe cît de insolită pe atît de interesantă, chiar incitantă, a constituit momentul de specială atracțiozitate al întregii serii de manifestări susținute de muzicienii din țara vecină. Este vorba de personalitatea lui Janos Sebestyen, realizator de emisiuni al Radiodifuziunii ungare, om de cultură dispunînd de o autentică vocație de animator cultural-artistic pentru care actul interpretării constituie, în egală măsură, un mod — *de loc unic* — de diversificare și de concretizare sonoră a acestei pasionate vocații. Programul însuși al recitalului său reprezintă, în acest sens, o primă demonstrație : muzică barocă, clasică, romantică și contemporană, de la Bach și Vivaldi pînă la Bartók și Paul Constantinescu, creații tălmăcite cu egală aplecare, cu egală curiozitate de cercetător pasionat, iar aceasta chiar dacă anumite pagini — mă gîndesc la *Sonata* de Bellini — nu se ridică, prin valoarea lor, la nivelul intențiilor generoase ale interpretului. Există în plus, la Janos Sebestyen o anume febrilitate privind exercitarea actului interpretativ, o anume nerăbdare ce aparține mai mult iubitorului de valori muzicale, decît profesionistului ; acesta este, cred, motivul pentru care contururile ferme, simetria construcțiilor muzicii baroce, linearitatea elegant caligrafiată a muzicii lui Mozart, dispun de o agogică improprie, labilă, mai apropiată de spiritul muzicii romantice. În aceste din urmă creații — am în vedere *Scherzo*-ul de Bossi sau *Intrada* de Sibelius — interpretul găsește măsura adecvată a măreției susținerii fluxului romantic. De aici și pînă la paginile contemporane, semnate de Major, Bartók (piese din ciclul *Microcosmos*, admirabil registrate pentru orgă) sau Paul Constantinescu, Sebestyen parcurge nivelul împlinirilor profesionale de semnificație în care căutarea adevărului artistic reprezintă momentul crucial al demersului său interpretativ.

Dumitru AVAKIAN

Virtuțile artei patriotice

Dedicat aniversării a 40 de ani de la Victoria împotriva fascismului și sărbătoririi „Zilei Independenței României", concertul omagial organizat pe data de 5 mai de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București, Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și Inspectoratul general al Muzicilor Militare s-a profilat în aceste zile festive ca un autentic eveniment muzical. La acest concert susținut în minunata ambianță a Arenelor Romane și-au dat concursul formații și soliști de prestigiu : Muzica reprezentativă a armatei, muzicile militare din garnizoana București, corul și soliștii Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei, corul Școlii Militare de Muzică, soliștii Elvira Cîrje și Lucian Marinescu de la Opera Română sub conducerea muzicală de înaltă ținută artistică a colonel Emilian Ursu, lt.-colonel Gheorghe Andrei, căpitan Crișan Pârâu, căpitan Tudor Chiva, Gheorghe Popescu și Ioan Golcea.

Programul concertului a fost structurat în 12 tablouri sonore marcînd momente de referință din istoria eroică a României : *Victoria* — pe muzica solemnă a lui Sergiu Paiu, Ion Vlăduță, Gheorghe Sîrghie și Emilian Ursu ; *Eroi au fost, eroi sînt încă* — cuprinzînd o suită de cîntece revoluționare intrate adînc în conștiința poporului nostru, precum *Pui de lei* de Ionel C. Brătianu, *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul* de Gavriil Musicescu, *Cîntecul lui Ștefan cel Mare* de Ion Vidu, *Marșul lui Iancu* de Timotei Popovici, *Marșul lui Tudor* de Gheorghe Dumitrescu și *Voința neamului* de Ion Cr. Danielescu ; *„1877"*, uvertura festivă de un profund patriotism a compozitorului Emilian Ursu; *S'ăvită fii, patria mea*, emoționant poem simfonic semnat de compozitorul Dumitru Eremia ; efervescentul *Dans simfonic* de Paul Constantinescu, minunat exemplu de prelucrare creatoare a intonațiilor specifice folclorului românesc ; *Revedere* de Aurel Eliade, un sensibil omagiu adus marelui nostru poet Mihai Eminescu ; *Spre culmi de lumină* de Ion Chioreanu, suită simfonică de aleasă inspirație ; *Prispa casei părintești*, o poetică evocare semnată de compozitorul Florin Comișel ; *Canalul Dunăre-Marea Neagră*, dinamicul poem simfonic al lui Savel Horceag ; *Drum peste culmi (Șantierul)*, suită simfonică de Sergiu Eremia relevînd măiestria autorului în realizarea unui tablou plin de energie ; *Metroul*, mobilizatorul marș de concert semnat de Emilian Ursu ; *Slăvim pe-al țării Președinte*, un profund omagiu adus tovarășului Nicolae Ceaușescu de compozitorii Sergiu Eremia, Constantin Costoiu și Emilian Ursu.

Bucurîndu-se și de un aport interpretativ excepțional, acest concert, o înălțătoare manifestare dedicată eroilor Independenței României, a demonstrat o dată în plus forța și noblețea patriotismului în muzică.

Șerban NICHIFOR

https://biblioteca-digitala.ro

Concert comemorativ „George Enescu"

Rare (încă) și deci cu atît mai prețioase, concertele dedicate exclusiv muzicii lui Enescu fac parte din specia privilegiată a manifestărilor care își depășesc cu mult semnificația omagială, în ceea ce aceasta comportă ca — fie și minim — coeficient de convențional.

Este o certitudine pe care nu putea decît să o reînnoiască concertul Enescu desfășurat la Ateneu în seara zilei de 3 mai (cu prilejul împlinirii a trei decenii de la moartea compozitorului), al cărui program a înglobat piese de rezistență ale repertoriului cameral enescian. Reînnoite am resimțit, într-adevăr, nu numai sentimentul muzical complex și inconfundabil transmis de paginile compozitorului ci și convingerea că fuziunea dintre spiritul creației și cel al interpretării este, în cazul tălmăcirilor operei enesciene, un imperativ vital al întrupărilor, în autenticitatea ei, a unei muzici ce nu se are decît pe sine ca model de referință, în pofida deschiderilor ei către nu puține lumi spirituale.

Inaugurînd seara, cel de al șaselea *opus* al compozitorului, *Sonata a II-a pentru pian și vioară*, în interpretarea lui Valentin Gheorghiu și a Mihaelei Martin a fost și cel dintîi moment menit să canalizeze atenția și reflecțiile auditorului spre ceea ce constituie (sau ar trebui să constituie) specificitatea unui *stil de interpretare* enescian. Dintre componentele acestui stil, am distins în cîntul violinei în deosebi plasticitatea și suflul generos al frazării precum și o cuvenită catifelare a tonului („doux" — în cunoscuta accepție enesciană) care, ușor voalat și reținut în primele două mișcări — unde, totuși, o mai mare diversificare timbrală și dinamică s-au mai lăsat dorite — s-a amplificat și a strălucit fără ostentație în final. Reliefurile, aș spune „adîncimile" polifonice ale lucrării nu au rezultat dintr-o veritabilă conlucrare a pianului și viorii, realizarea lor căzînd mai ales în sarcina celui dintîi ; am admirat o dată mai mult la Valentin Gheorghiu dezinvolta identificare cu textul enescian, adecvarea la subtilitățile construcției polifonice, ale pulsului ritmic, ale spectrului dinamic, la mobilitatea plină de neprevăzut a sensurilor muzicii (mai trebuie oare subliniat că îndelungata „frecventare" a muzicii compozitorului a șlefuit pînă aproape de desăvîrșire arta de interpret enescian a pianistului ?).

Versiunea interpretativă dată de Martha Kessler, secondată de pianistul Iosef Ion Prunner, *Cîntecelor pe versuri de Clément Marot* (ciclul a fost redus la 6 piese, prin eliminarea celei de a VI-a, „Changeons propos") a captivat mai întîi prin plus-ul de căldură, de afectivitate pe care timbrul de mezzo-soprană l-a conferit pieselor (re-confirmîndu-se implicit faptul că textura vocală a acestora se consumă într-un registru egal abordabil de voci de înălțimi diferite). Un extrem de fericit echilibru între sensibilitatea și bunul gust al cîntăreței, solida sa practică pe teren cameral și experiența sa în domeniul stilurilor vechi (adresa subtilă la Renaștere face — orice s-ar spune — farmecul principal al „cîntecelor") a fost perceptibil într-un anume *firesc* al liniei cîntului său, care a evitat și patos-ul excesiv dar și uscăciunea și a realizat justul dozaj al intonației cîntate și al celei cvasi-declamate ; inteligența muzicală a acompaniamentului a potențat, fără îndoială, eficacitatea mesajului lucrării.

Un ansamblu foarte bine sudat și omogen ca tehnică și stil de interpretare, compus din Radu Ungureanu (vioara I), Daniela Isipciuc (vioara a II-a), Gabriel Bălă (violă), Marin Cazacu (violoncel) a prezentat *Cvartetul pentru coarde op. 22, nr. 2*, în sol major. Este neîndoielnic că numai de la un atare nivel de competență pot — și *au putut*, într-adevăr — fi redate, în adevărul lor muzical adînc enescian, dimensiunile interioare ale acestui tîrziu, aproape ultim *opus* al compozitorului. Un amplu și necurmat suflu al execuției, reclamat cu precădere de părțile extreme ale lucrării (mai cu seamă de final) și care a asigurat continuitatea infailibilă a unui flux sonor alcătuit parcă din elanuri frînte și mereu reînnoite, un excelent dozaj dinamic (menționez ca o performanță asamblajul de nuanțe „șoptite" din prima și din a doua parte, realizate în spiritul celei mai autentice *destăinuiri* "à voix basse" enesciene), o complementaritate perfectă a contribuțiilor individuale în momentele de dialogare (partea a II-a) cît și în cele heterofonice, o bună conducere a vocilor interioare, o emisie instrumentală de calitate în momentele de *solo* (violoncelul în partea a II-a, viola în final), — iată însușiri care dau în mare imaginea acestei mai mult decît meritorii restituiri a capodoperei enesciene.

În interpretarea unei formații de suflători ai filarmonicii, dirijată de Mircea Cristescu, *Dixtuorul op 14*, și-a dezvăluit din plin acel belșug melodic care aproape că îl singularizează în creația enesciană de invenție melodică originală. Caracterul puțin sau aproape delor contrastant al temelor conferă, pe de o parte, lucrării o unitate de atmosferă, înscriind-o de la început pînă la sfîrșit într-un același climat emoțional (muzică „duioasă, dezmierdătoare, fluidă, blîndă...", cum o definea Emanoil Ciomac) și creează pe de altă parte interpretului tentația urmăririi, reliefării, eventual nuanțării a tocmai acestei dimensiuni. Dacă, așa cum anticipam, farmecul cantabilității nuanțate, al jocului de timbruri, al cursivității trecerilor de la un episod la altul nu pot fi contestate interpretării în cauză, aceasta nu ar fi avut decît de cîștigat printr-o mai intensă exploatare a resurselor de contrast și de „spațializare" polifonică, ale discursului.

Clemansa FIRCA

Concertul formației „Contemporan"

Spre sfîrșitul anului trecut lua ființă o nouă formație instrumentală consacrată promovării creației actuale, intitulată — programatic — „Contemporan". Concertul inaugural, alcătuit din lucrări semnificative pentru orientarea și valoarea muzicii noastre de azi, a fost precedat de cuvîntul entuziastului animator al formației, violoncelistul Marcel Spinei. Promisiunile de atunci, întrucîtva disproporționate față de posibilitățile organizatorice ale unui grup tînăr, puteau fi primite cu un anumit scepticism ; dar iată că greutățile inerente oricărui început par a fi fost depășite, cel puțin în parte, și formația a reapărut (duminică 28 aprilie în Sala „Studio" a Ateneului Român), într-un concert cu un program încă și mai ambițios. Pe afiș au figurat acum nu mai puțin de 11 titluri de lucrări din muzica românească și universală, multe din ele necîntate încă.

Acest „concert omagial dedicat Anului internațional al tineretului" a stat sub semnul tinereții nu numai prin prezența printre interpreți a unor tineri de talent ori prin spontaneitatea execuției lor, ci și — sau mai ales — prin naturalețea cu totul neprotocolară a desfășurării sale. A fost mai curînd un fel de concert-atelier, iar prezentarea succintă, la obiect, a compozitorului Aurel Stroe împrăștia orice urmă de convenționalism. De fapt publicul nu asista la un vernisaj plin de fast al unei expoziții

https://biblioteca-digitala.ro

de artă nouă ci se trezea antrenat într-o activitate de pregătire, asistînd la ultimele retuşuri, la variante ale etalării de exponate sonore. Aşadar, în locul rezultatului finit, un moment oarecare — semnificativ, poate — din procesul de finisare, proces desfăşurat acum „cu cărţile pe faţă".

Piesa de deschidere a programului se potrivea cum nu se poate mai bine acestui cadru : un tînăr compozitor, Viorel Creţu, şi al său *Studiu de reduplicare*. Lucrarea se constituie din variante, nesfîrşite variante mereu în mişcare, ale aceleiaşi idei melodice, extrasă dintr-o mazurcă de Chopin (op. 7 nr. 2 în la minor). Violoncelistul Marcel Spinei relua o frază care parcă se îndîrjea să nu prindă contur ; metodic şi răbdător, placid uneori ca în faţa unor exerciţii aride, iar alteori „inspirat" şi romanţios, el avea să fie bruiat de intervenţiile sporadice ale percuţiei iar în ultimă instanţă ale autorului, care îi „sare în ajutor" pentru a rotunji fraza, în sfîrşit regăsită. Diferitele poante, vădind un humor de calitate, sînt binevenite în economia acestei schiţe de teatru instrumental.

Sonata pentru violă solo de Wilhelm Georg Berger, deşi scrisă cu 17 ani în urmă, rămîne şi astăzi la fel de reprezentativă pentru arta autorului ei. Cu puţine zile înainte, audierea comparată a celor două cvartete scrise la interval de peste două decenii — este vorba de cvartetele de coarde nr. 6 şi 15 executate de „Voces" în cadrul unui portret componistic Wilhelm Berger — mi-au întărit convingerea că muzica sa posedă virtutea superioară a unei atemporalităţi. Este chiar reconfortantă întîlnirea cu un creator ce nu se arată obsedat de ideea evoluţiei (mai ales a aceleia în salturi) şi a afilierii la ultima modă, ci îşi descoperă resursele dezvoltării în înseşi premisele artei sale. Puternic ancorat în epocă, (— altfel nici nu s-ar putea, un artist anacronic neavînd nici o şansă de a se impune drept creator autentic —), Berger îşi poate permite să rămînă în afara permanentelor fluctuaţii de atitudine componistică, fără riscul de a deveni inactual. În tălmăcirea *Sonatei pentru violă solo,* Mihai Sofonea s-a preocupat mai ales de varietatea coloritului sonor, a modurilor de atac şi a contrastelor de atmosferă.

Concerto nocturno II pentru clarinet şi percuţie de Tiberiu Olah este o nouă pagină din seria de lucrări pe care compozitorul le-a încredinţat lui Aurelian Octav Popa, incomparabilul maestru al clarinetului. După îndelungata „carieră" internaţională a primei sonate pentru clarinet solo, după apariţia celeilalte sonate pentru clarinet solo şi a unor lucrări camerale, noul *Concert* va avea toate şansele să-şi dobîndească notorietatea, pe măsură ce se vor cunoaşte formele complexe imaginate de autor. Este vorba de prezenţa în prealabil, a unei benzi de magnetofon iar apoi de înregistrarea succesivă a rezultatelor din concert. Pare greu de prevăzut cît de departe poate fi extinsă experienţa sonoră a înregistrărilor suprapuse, dar calitatea materialului de bază reprezintă suficient îndemn şi garanţie. *Concertul nocturn* se anunţă ca o muzică luxuriantă, de o vitalitate debordantă şi cuceritoare.

Theraps de Iannis Xenakis a fost prima din cele patru piese de compozitori străini incluse în program. Trebuie observat că opţiunile formaţiei „Contemporan" în această direcţie sînt ireproşabile. Se întîmplă nu rareori ca din literatura contemporană universală să fie alese piese cu totul neînsemnate (de autori consacraţi ori ba), alegerea în aceste cazuri părînd a fi ea însăşi un fel de tribut plătit aleatorismului. În asemenea condiţii, lucrările româneşti prezentate într-un acelaşi program (intitulat sau nu „Muzici paralele") ies cu uşurinţă în relief, ceea ce poate duce la un complex de superioritate de tip provincial. Muzica românească de azi nu are nevoie să fie „menajată" în acest fel, prin comparaţii cu lucrări minore de aiurea ci dimpotrivă poate sta cu cinste alături de lucrările cu adevărat reprezentative din creaţia muzicală universală. În plus, pentru publicul neiniţiat în orientările muzicale noi, ca şi pentru tinerele generaţii de muzicieni, este absolut necesar ca valorile şi direcţiile artei contemporane să fie bine cunoscute. Iar după aceea, mai ales după aceea, se va putea aprecia noutatea şi originalitatea creaţiei noastre în deplină cunoştinţă de cauză.

Traiectoria artistică a lui Xenakis rămîne întru totul neobişnuită. Venind spre muzică din domeniul ştiinţei şi debutînd relativ tîrziu dar direct prin capodopere, el se va angaja ulterior pe drumul invers al unei simplificări. Dar dacă muzica sa stocastică impresiona prin complexitatea maselor orchestrale, prin controlul suveran al distribuirii sonorităţilor şi chiar prin absoluta noutate a acestora, în muzica pentru formaţii restrînse sau pentru solişti se petrece, odată cu rarefierea evenimentelor sonore, şi un fel de rarefiere a substanţei (adică invers decît era cazul la Webern sau Varèse). De fapt substanta la Xenakis pare a consta, în ultimă analiză, din însuşi procesul transformaţional, proces guvernat de legi matematice precise. Piesa pentru contrabas *Theraps* se numără printre reuşitele genului solistic, depăşind net categoria ce ar putea fi denumtiă „inventar de efecte instrumentale". Iar tînărului contrabasist Ion Ghiţă îi revine meritul de a fi reuşit, dincolo de stăpînirea dezinvoltă a efectelor sonore, să descopere ethosul cu totul aparte al acestei muzici, adică ceea ce îi conferă statutul operei de artă.

După aceste piese cu caracter solistic au urmat în program două lucrări antrenînd formaţii mai ample : *Vocabular* pentru mezzosoprană, clarinet, pian şi grup de percuţie de Myriam Marbe şi *Ca un dans* pentru clarinet, trombon, violoncel, pian şi percuţie de Aurel Stroe. Piesa compozitoarei Myriam Marbe se situează într-un subtil, atît de caracteristic, climat poetic, ce pare a fi singurul element preexistent. Muzica urmează a-şi defini elementele şi a prinde contur în faţa noastră, din gesturile care se vor cît mai spontane, din acea bucurie de a cînta, de „a face muzică", la care se referă adeseori autoarea. Din ritmul primordial al percuţiei se desprinde treptat cîntul incipient, care capătă conturul unui lamento obsesiv şi conduce către jubilaţiile unei muzici regăsite. Cîntul atît de expresiv al mezzosopranei Steliana Calos, experimentata interpretă a lucrării, a fost susţinut de participarea unor artişti de valoare, precum Aurelian Octav Popa — clarinet, Adrian Tomescu — pian si membrii grupului de percuţie : Viorica Ciurilă si Gheorghe Eugen. În cazul cvintetului de Aurel Stroe, lucrare ce urma să constituie o primă audiţie absolută, compozitorul-prezentator, devenit pro causa si dirijor, a realizat în concert o demonstraţie a felului cum se poate ajunge la materializarea proiectului sonor. Lucrarea, deşi miniaturală, pare a fi croită din materialul dens al *Orestiei* aşa încît aşteptăm cu deosebit interes realizarea ei efectivă, integrală, într-un viitor concert.

Alternînd cu grupul pieselor pentru formaţie, un nou grup de piese solistice au introdus în program două nume celebre ale muzicii universale, Edgar Varèse şi Morton Feldman si numele tînărului compozitor animator al ansamblului, Marcel Spinei. Vasile Gantolea a interpretat cu expresivitate piesa *Density 21,5* de Varèse, devenită o lucrare de referinţă din literatura flautului, precursoare cu multe decenii a compoziţiilor de acest tip din creaţia contemporană. *The King of Denmark* pentru percuţie de Morton Feldman îşi trage substanţa din posibilităţile, aparent limitate, ale percuţiei neacordabile. În plus, compozitorul îşi restrînge şi scara dinamică preferînd, ca întotdeauna, nuanţele scăzute. El obţine însă diferentieri fine, ca în întreaga sa muzică, ce se bazează pe jocul registrelor (şi mult mai puţin al înălţimilor) precum şi pe subtile diferenţieri de nuanţe, pe care reuşeşte a le face perceptibile. După cum se ştie, compozitorul este unul din primii promotori ai aleatorismului în muzică, aleatorism care într-o măsură mai mare sau mai mică — va putea fi regăsit şi în restul concertului de care ne ocupăm. Marcel Spinei, în a sa piesă pentru pian *Monade Alpha — Sonata*, pare a miza pe un anumit farmec

https://biblioteca-digitala.ro

al incompatibilității, acel al secțiunilor bazate pe clusters și pe pian preparat cu secțiunea în care cîntul monodic bizantin este citat tale quale.

Concertul s-a încheiat prin audierea a două lucrări camerale : *Spring Music* pentru flaut, oboi, vioară, sintetizor și bandă de magnetofon de Wlodzimierz Kotonski și *Triplum* pentru flaut, violoncel și pian de Ștefan Niculescu.Două personalități componistice distincte, care s-au dezvoltat pe traiectorii proprii în ultimele trei decenii, înovînd și sintetizînd experiența aceleiași familii spirituale ; elementul decorativ prezent la Kotonski, într-un aleatorism mai liber crează adeseori un fel de aură poetică, în timp ce în creația compozitorului român dobîndește un plus de energie și o organicitate incontestabilă prin existența unui sistem de gîndire unificator.

În afara interpreților deja menționați și-au mai adus contribuția la realizarea acestui concert : Augustin Betea — oboi, Tiberiu Cenușer — trombon, Valeriu Negru — vioară, Sanda Spinei — sintetizor.

Așteptăm cu interes un viitor concert al formației „Contemporan" care ar fi preferabil să conțină un număr mai mic de piese muzicale, selectate cu același gust și puse în valoare printr-o pregătire susținută.

Adrian RAȚIU

Din concertele Filarmonicii „George Enescu"

Mihai Brediceanu — Jean François Antonioli

Programul concertelor susținute, sub bagheta lui Mihai Brediceanu, la 4 și 5 aprilie, a inclus patru lucrări de referință pentru spațiul și timpul în care au fost concepute.

Astfel, *Simfonia a V-a* de Pascal Bentoiu (în primă execuție la Filarmonică) reprezintă nu numai o nouă creație a uneia dintre personalitățile componistice esențiale în definirea școlii românești contemporane, dar și o nouă etapă în evoluția gîndirii simfonice. Formulată într-un amplu arc eminamente acumulativ și non-repetitiv, simfonia este generată din metamorfozele unui flux sonor ce se dezvoltă într-o perspectivă atemporală, post-istorică, traversînd marile categorii ale gîndirii muzicale europene (monodia, heterofonia, diafonia, polifonia, armonia tonală și atonală, serialismul) nu în mod ilustrativ, ci, așa cum mărturisea compozitorul, ca „o confruntare a ființei artistice a autorului cu modalități diverse de punere în pagină" preluate în spirit și nu în literă. Impresionanta frescă sonoră recrează în 25 de minute destinul milenar al muzicii, artă sortită pare-se unui ciclu ce se autodistruge, dar care poate și trebuie să renască, precum legendara pasăre Phoenix... În hermeneutica limbajului muzical al lui Pascal Bentoiu, intervenția orgii pare să semnifice un *agnostos theos* ivit într-un moment de cumpănă („tăietura de aur"), călăuzind sonoritățile acumulate spre un deznodămînt, dar și un salt calitativ simbolizînd punctul de origine al unei alte evoluții. Această nouă „simfonie a destinului" (nu întîmplător *a cincea*) adresează astfel o retorică întrebare atît trecutului cît și viitorului. Ca într-un oracol, răspunsul stă ascuns în însăși esența întrebării.

Concertul pentrui pian și orchestră Nr. 17 KV 453 de Mozart a găsit în solistul elvețian Jean-François Antonioli un executant muzical, inteligent, conștiincios și discret, cam prea discret pentru strălucirea solară a geniului mozartian. Interpretarea sa riguroasă, bine pusă la punct sub aspect tehnic, nu a tulburat, în ciuda unui tușeu foarte rafinat, determinînd sonorități catifelate dar fără relief. În schimb, în *Concertul pentru pian și orchestă nr. 2* de Frank Martin (prezentat în primă audiție) Antonioli a fost mult mai convingător, dovedind o deosebită afinitate pentru creația actuală. Astfel, tînărul pianist a relevat cu elocvență frumusețile partiturii născute dintr-o originală sinteză între tonal și atonal proprie marelui compozitor elvețian.

Ultima piesă a programului, acest autentic șlagăr al repertoriului simfonic care este poemul *„Ucenicul vrăjitor"* de Paul Dukas, a demonstrat o dată în plus valoarea de excepție a primei noastre orchestre conduse cu măiestrie de Mihai Brediceanu.

Șerban NICHIFOR

Simfonia a II-a de Șerban Nichifor

Există o contradicție — termenul nu mi se pare cîtuși de puțin exagerat ! — între firea violentă a tînărului compozitor Șerban Nichifor și muzica sa, în mare vorbind, de o seninătate liniștitoare, de un echilibru indiscutabil, în pofida spiritului ei romantic și întotdeauna fremătătoare de dor... Șerban Nichifor este un creator al acestor pămînturi în sensul că tot ce a realizat ne apare ancorat în sufletul românesc ; folclorul nostru ni se înfățișează — în aproape toate opusurile lui — transfigurat cu măiestrie, dar mai cu seamă într-un climat sonor luminos, de o expresie directă și atît de departe de falsele mistere ale muzicii de pseudo-avangardă. Fostul discipol al lui Aurel Stroe, precum și al semnatarului acestor rînduri — la care am adăuga și faptul, nu lipsit de importanță, potrivit căruia, Șerban Nichifor a beneficiat și de învățăturile profesorului de violoncel Serafim Antropov — relevă două perioade componistice : *una*, mai legată de inovațiile artei sonore cristalizate după cel de al doilea război mondial — ne referim la polimodalism, la o extremă varietate ritmică și timbrală, precum și la formele bazate pe principiul varietății continue, deci *fără reprize !* — și *alta*, mai tradițională, asociată *noului romantism* și acelui *nou concept de tonalitate*, cu reveniri spre forme de un clasicism structural, iar în acest context, melosul este ceva mai diatonic, tot modal, mai cantabil, orchestrația relevă mai multă transparență și o mai mare economie de mijloace, parcă pornind de la sensul dictonului latin : *Non multa sed multum.* În prima etapă creatoare se înscriu piesele *Anamorphose* pentru cvartet de coarde, *Trei noi impresii* pentru flaut, cello și harpă, *Postludium* pentru orgă, *Sonata pentru două violoncele, Canto di speranza,* iar în cea mai recentă evidențiem cele două *Simfonii, Oratoriul de iarnă* și opera *Domnișoara Cristina* — după Mircea Eliade. *Simfonia a II-a* este o *simfonie pastorală*, care preia creator — cu vocația spiritului de inovație înțeleaptă — discursul sonor cultivat de Sabin V. Drăgoi și Mihail Andricu. În orice caz se poate vorbi de o *continuare fericită a tradiției.* dar parcă avînd un plus de strălucire orchestrală și armonică : uneori, poate că abilitatea compozitorului și faptul că s-a „găsit" foarte repede îl proiectează într-o orbită a artei larg-accesibile, ce se ascultă cu multă plăcere și, nu în ultimul rînd, se interpretează cu dăruire, datorită eficienței instrumentației, fapt ce nu poate fi — vai... — o carență... Într-o epocă în care, de cele mai multe ori orchestrele tălmăcesc cu o nedorită răceală noua muzică, în timp ce publicul o primește fără acea bucurie a sufletului — pe care orice creator autentic și-o dorește — Șerban Nichifor beneficiază de mari succese în acest context, dar, de ce nu am spune-o... el are parte și de criticile dure, venite din partea acelor compozitori, care scriu mai greu, refac de multe ori lucrările, generează piese voit-abstracte și de aceea

https://biblioteca-digitala.ro

ei sînt respinși atît de marele public cît și de marea majoritate a interpreților. Cu alte cuvinte, Șerban Nichifor este un *compozitor cerut,* de o seninătate rossiniană, cu multe, — poate prea multe... — izbînzi, cu vocația unei arte pline de sensibilitate și lirism, dar și cu pagini de o vitalitate contaminantă ! În *Simfonia a II-a* „traiectul sonor sugerează sensul ciclic al scurgerii timpului, marcînd momentul transformării anotimpurilor extreme : trecerea din Iarnă spre Primăvară. Celula generatoare va traversa astfel mai multe medii sonore — etape bine diferențiate ale unei evoluții culminînd în final cu apoteoza reînvierii naturii sub impulsul benefic al Primăverii", — după cum ne mărturisește compozitorul însuși, în programul de sală al concertului respectiv. La care am adăuga că *Simfonia a II-a este o eufonie a colindelor, a înlănțuirii de imnuri neobizantine,* a purității sonore, a „consonanțelor voite" încît, fără exagerare, ea poate fi considerată o operă bucolică, de o „luminozitate torențială", dar și cu acea nuanță tainică a coloritului arhaic, evocator, ducîndu-ne cu gîndurile la vremuri de mult uitate, la acele timpuri, parcă imemoriale, în care s-au înfrățit, precum astrele în Calea Robilor, despărțindu-se ca să se reîntîlnească, dorul și cu dragostea, buna înțelegere între ‘mi cu aromele vivifiante, ale unei naturi în setea explozivă a înverzirii !

Tălmăcirea simfoniei a fost *emoționantă* ; o datorăm maestrului Mircea Basarab — cel care ne-a dăruit atîtea prime audiții de muzică românească scrisă în „evul aprins" cîntat de Nicolae Labiș. Tot el ne-a oferit o prezentare, plină de vigoare și cu o precizie ritmică ieșită din comun, a *Dansurilor polovțiene* de Borodin — secondat almirabil de Vasile Pîntea, dirijorul corului Filarmonicii. Solistul concertului a fost artistul poporului Ion Voicu, inegalabil în *Concertul pentru vicară și orchestră nr. 2, op. 22,* de Henryk Wieniawski, evidențiind un ton expresiv și o tehnică strălucitoare, asociate convingător unui stil romantic, unde fantezia debordantă umbrește disciplina de fier a componisticii clas ce, dar, din nefericire, nu întotdeauna în consonanță cu ceea ce numim, în general vorbind, mult dorita profunzime a ideilor și sentimentelor generate. Dincolo de aceste considerente putem spune că... *filarmonica „George Enescu"... a fost la înățime !*

Doru POPOVICI

Lazar Berman

Prezența pianistului sovie'ic Lazar Berman în simfonicele Filarmonicii din 25, 26 și 27 aprilie s-a constituit într-un veritabil eveniment artistic. Dincolo însă de reacția caldă a unui public numeros și entuziast, versiunile oarecum insolite ale *Concertelor de* Mendelssohn-Bartholdy și Ceaicovski au stîrnit, după cum era de așteptat, comentarii divergente, deconcertînd pe cei ce nu s-au lăsat purtați de vraja atît de incitantei *regîndiri* a partiturilor, clădită pe o temeinică elaborare a construcției frazelor, a reliefurilor melodice și a clarității planurilor sonore. Este cazul să o spunem din capul locului că ni s-a oferit privilegiul de a-l fi urmărit pe viu (și nu doar prin intermediul discurilor sale, fie ele și de la Carnegie Hall) pe un muzician dintre cei Mari, ce prin modelarea erudită a sunetului a reușit să imorime Ateneului Român atmosfera unui lăcaș artistic de prestigiu.

Este pilduitoare la artist acea capacitate de a se asculta continuu, de a-și conștientiza nuanțele juste ale trăirilor sufletești și a le traduce în tușeuri adecvate ; altfel spus, de a făuri prin intermediul clapelor o rostire expresivă și explicită, realizată printr-o atitudine calmă, necesară unei eficiente folosiri a aparatului muscular.

Redarea spiritului celor două opusuri romantice ne-a apărut ca fiind pe deplin valabilă, ștergînd acea impresie de discurs poate prea căutat cu care am rămas după *Concertele* de Mozart și Brahms din anul trecut. Dacă ar fi să dăm glas unui plus de exigență (în astfel de momente nu tocmai nimerit), am spune că ne-au nedumerit unele pasagere grăbiri sau sonorități prea apăsate, ivite atunci cînd voluptatea etalării unei uluitoare bravuri tindea să treacă pe primul plan. Astfel de aspecte rămîn totuși, la Berman, neesențiale față de judicioasa cumpănire între freamătul clipei și autoritara închegare a întregului.

Detaliind impresiile noastre, să mărturisim bucuria de a fi redescoperit prospețimea paginilor *Concertului nr. 1 în sol minor* de Mendelssohn-Bartholdy, al căror flux neîntrerupt a fost pătruns, în *Andantele* median, de un lirism reținut și de o cantabilitate demnă de pana unui Beethoven sau Chopin. Ne mai stăruie în minte caracterul elegiac al temei secunde din partea I și finețea dantelelor în care abundă Finalul.

În *Concertul nr. 1 în si bemol minor* de Ceaicovski am fost irezistibil dușl de valul unei continue înaintări, pasionantă prin bogăția de sensuri a fiecărui eveniment sonor. Nici urmă de acele ticuri în stare să deformeze imaginea atît de populare partituri, ci mereu un suflu viu al frazelor, o autenticitate care ne-a cucerit. De la primele acorduri, retrase îndărătul fastuoasei melodii introductive expuse în *tutti,* continuînd cu mocnirea șoptită a temei principale, trecînd apoi prin încleștarea patetică dintre protagonist și orchestră ce se consumă în dezvoltare, spre a ajunge, în Final, la acea mînuire a tempourilor sugerînd tablouri mereu înnoite care culminează cu o scînteietoare jerbă de lumini, totul a respirat echilibru și monumentalitate. Să relevăm și aici mișcarea mediană unde, ajutat fiind de intervențiile remarcabile ale flautului și violoncelului, solistul a impregnat acea atît de simplă temă de întreaga nemărginire a orizontului stepei ruse.

Mai presus de performanța în sine a programului, revenirea la București a lui Lazar Berman a însemnat o lecție de profesionalism, venită de la un artist ce *servește* cu înțelepciune marea Muzică.

În deschiderea memorabilelor seri dirijate de Mircea Cristescu ni s-a readus în atenție, printr-o execuție îngrijită, *Simfonia a III-a op. 30, „Ecouri de jazz"* de Dumitru Bughici, o evocare plină de culoare, de-a lungul a patru mișcări riguros proporționate, a unor surse celebre din istoria mai veche sau mai nouă a acestei atît de originale contribuții muzicale venită de peste ocean. Lucrarea a fost cîntată în cadrul ciclului *„Antologie simfonică românească",* meritorie inițiativă a Filarmonicii de a reprograma creații care s-au dovedit rezistente în timp.

Viniciu MOROIANU

Din concertele Radiotelevizlunii

Mădălin Voicu—Mihaela Martin

Pentru prima dată în stagiunea '84—'85 Mădălin Voicu a reușit să lucreze în mod permanent cu o orchestră, e vorba de cea din Craiova, fapt îmbucurător pentru dezvoltarea aptitudinilor sale dirijorale. De altfel constanța în practicarea meseriei pe care si-a ales-o i-a dat o mai mare siguranță și dezinvoltură în gestică și acest aspect l-am remarcat în primul rînd în concertul dirijat la RTV, în 4 aprilie. Programul său — *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu (o piesă de circumstanță ce putea fi foarte bine înlocuită cu o lucrare a unui compozitor contemporan), acompaniamentul *Concertului* de Beethoven *pentru vioară și orchestră,* fragmente din *Suita* de Britten *pe o temă de Bridge* și *Simfonia italiană* de Mendelssohn-Bartholdy — ne-a relevat o curbă a realizării clar ascendentă.

https://biblioteca-digitala.ro

Mădălin Voicu e un temperament dinamic ce se simte bine într-o muzică vioaie, energică și simplă. El inspiră încredere instrumentiștilor din orchestră și face să se cînte cu plăcere pentru că are o bună intuiție a mișcării, a tempourilor firești și convenabile și, așa cum remarcam mai sus, siguranța a ceea ce face. Am putea spune deci, fără să ne înșelăm, că înclinațiile sale naturale constituie o premisă sigură a talentului său de muzician, de dirijor în speță. E drept însă că de-a lungul repetițiilor am sesizat la Mădălin Voicu o oarecare lipsă de adîncime în redarea pieselor amintite, o superficialitate pe care o aduce de obicei ușurința cu care izbutește ceva, lipsuri pe care tînărul dirijor trebuie să le corecteze cu o maximă seriozitate și deplină înțelegere. E mult mai complexă imaginea pe care ți-o formezi cînd intuiția e întărită și amplificată de studiul atent, aprofundat, sau altfel spus : cultura (inclusiv cea muzicală) lărgește nu numai cunoașterea ci și imaginația.

Am considerat util să consemnăm aceste observații cu caracter aproape didactic, și iată de ce : Mădălin Voicu este abia la începutul carierei sale, deci are tot timpul să lucreze în vederea acelei autoperfecționări atît de necesară în artă ; o critică obiectivă valorează, în acest moment mai mult decît orice laudă de complezență : calitățile sale, cu condiția să fie atent cultivate, îi vor aduce cu siguranță satisfacții mai mari și mai trainice decît cele ale unui succes prea facil.

Mihaela Martin a cîntat *Concertul* de Beethoven cu obișnuitu-i farmec în maniera ce-i este proprie : lejeritate instrumentală, accente pasionale alternînd cu un lirism sensibil, expresivitate și decizie. Ne-au nedumerit două lucruri : sunetul senzual prea adesea și o lărgire izbitoare a tempourilor în special în prima și a doua parte. Procedeele în sine sînt frecvent întîlnite la mulți interpreți. David Oistrah avea obiceiul să reliefeze grandoarea muzicii *Concertului* de Brahms lărgind tempo-ul în expunerea primei teme a părții I-a, Szeryng la rîndul său proceda la fel în același *Concert de* Beethoven, Perlman în *Concertul în la major* de Mozart este mai pasional și mai senzual decît, de pildă, Grumiaux, Suk sau Szeryng (păstrînd totuși importante puncte de contact cu aceștia) — însă toți se folosesc cu discreție de aceste „deformații" expresive, și de încă multe altele.

Nu pledăm pentru un „model" interpretativ imuabil ci pentru supletea stilistică, cu condiția înglobării acelor date unanim considerate esențiale, ale textului muzical : o versiune subiectivă dar convingătoare în spiritul justeții stilistice. Sîntem convinși că treptat Mihaela Martin își va descoperi noi resurse în înțelegerea muzicii beethoveniene, apropiindu-și acest magnific concert la fel ca pe cele de Ceaicovski, Bruch, Lalo, Mendelssohn etc., pe care le interpretează atît de captivant.

Dan SCURTULESCU

„Anotimpurile" de Haydn cu Cristian Brâncuși

Amînat din februarie (din motive obiective) pentru 11 aprilie, concertul simfonic al orchestrei Radioteleviziunii, avînd în program oratoriul *Anotimpurile* de Joseph Haydn, dirijat de Cristian Brâncuși, a fost așteptat cu interes (nu numai) din pricina importanței deosebite a lucrării. Pentru că am vorbit despre importanța estetică a muzicii, insistăm aici pe scurt asupra uneia dintre marile pagini de gen ale culturii muzicale europene, pe care regretăm însă a nu fi ascultat-o integral din pricina operării unor prescurtări în textul muzical, vizînd aducerea lucrării la dimensiuni compatibile cu cele ale unui obișnuit concert simfonic ; cred însă că soluția de a fi programat începerea concertului mai devreme ar fi fost mai potrivită pentru că, de obicei, în lucrări care presupun obligatoriu monumentalitatea, prescurtările alterează mai mult decît lungimea (absolută a) partiturii. Este evident că Haydn alege aici varianta programatică pentru descrierea unui univers omenesc așezat sub semnul curgerii neîntrerupte a timpului, ciclice și transformatoare. Așadar, momentele se configurează izolat, ele avînd, prin text și caracter, clare trimiteri la secvențe din viața cotidiană. Prin dispunere și caracter, tablourile se articulează însă continuu, cam la modul în care o frescă se compune, la analiză, din scene și microscene. Al doilea element de interes al unei audiții contemporane este reprezentat de „confruntările" între convențiile muzicale (forme, armonii) ale epocii și complexitatea subiectelor abordate : se observă aici virtuțile descriptive deosebite ale fugilor sau posibilitățile de exprimare colorată ale unui limbaj armonic, prin comparație, sărac. Al treilea element de interes îl reprezită corelațiile text (idee) — muzică : putem aici distinge cîteva momente de modificare a tipului de corelație, avînd cauze clare în planul semnificației extramuzicale, anticipînd marile dezvoltări programatice ale limbajului muzical. Am insistat atît asupra interesului componistic al piesei deoarece versiunea interpretativă, curată, redată cu fidelitate și fără emfază, în linia unei parcurgeri a partiturii consecutiv unei analize bine adîncite, a făcut deplin posibil decupajul analitic precedent. Alături de orchestră, corul a evoluat la același nivel de acurateță expresivă. Subliniem aici aportul deosebit al basului Gheorghe Solovăstru, remarcabil susținător al unei știme ample, pretențioase, lîngă care o „așezăm" pe Monica Teodorescu; ea și-a utilizat adecvat vocea clară și intonațiile non-vibrate, într-un acord stilistic cu partitura și epoca. De asemenea, Florin Diaconescu (dacă facem abstracție de cîteva momente mai puțin realizate) a avut o contribuție substanțială și de calitate la reușita unui concert, dus la capăt cu mînă sigură și știință de un dirijor tînăr, vădind deosebită competență profesională.

Viorel CREȚU

Sinfonia „BACH" de Sigismund Toduță

Nu constituie, cred, o exagerare să afirm că ultima lucrare a maestrului Sigismund Toduță — *„Sinfonia "Bach" per organo solo"* — reprezintă, în contextul literaturii acestui instrument, la noi, cea mai importantă realizare. Mai mult decît atît, ne aflăm, consider, în fața unei creații organistice de specială fizionomie în componistica contemporană de după Messiaen, cel care a definit o veritabilă epocă în literatura acestui instrument.

Desigur, din punct de vedere strict formal, *„Sinfonia per organo solo"* este gîndită și realizată în sensul creațiilor instrumentale, de acest gen, ale Renașterii. Deși închinată memoriei cantorului de la Leipzig, lucrarea lui Sigismund Toduță se așează în zonele unei spiritualități latine înseninate, solare chiar. Tocmai în acest sens, evenimentele discursului muzical evită conductul unor tensiuni, exemplare în dramaturgia de tip clasicoromantic ; structurile sonore de tip modal definesc zone de spiritualitate clară, propice etalării evoluțiilor de ordin ideatic. Însemnul formulei intonaționale B.A.C.H. reiese în mod firesc din microstructură, cu sens simbolic, într-o devenire ce dozează cu mare rafinament un anume tip de heterofonie ce parcurge stadii de real interes muzical-artistic între polifonie și omofonie.

Organista Ursula Philippi, muzician notoriu pentru seriozitatea pregătirii aparițiilor sale publice, a sesizat problematica specială a lucrării în temeiul unei

https://biblioteca-digitala.ro

responsabilități profesionale demne de toată lauda ; claritatea gîndirii, a înțelegerii, determină, implicit, claritatea demersului interpretativ. Alături de această lucrare românească — firesc omagiu adus memoriei lui Bach cu ocazia sărbătoririi tricentenarului nașterii sale — programul recitalului, susținut la Ateneul Român, în seara de 16 martie, a inclus *Fugi* de Schumann scrise, de asemenea, pe numele B.A.C.H. precum și creații de maturitate ale maestrului german : *Preludiul și fuga în do major, B.W.V. 531, Passacaglia în do minor*, precum și așa numitele *corale „Schubler"*, creații tîrzii ale maestrului, în mod regretabil mult prea puțin prezente în viața de concert.

Pe lîngă actul responsabil al susținerii unei prime audiții de atare importanță, pe lîngă acela al restituției în viața de concert a unor opus-uri pe nedrept uitate, Ursula Philippi exercită cu deplină autoritate profesională actul nobil al muzicianului constructor ; se poate vorbi, chiar, de o veritabilă vocație a interpretului care clădește muzica pornind de la jaloanele adevărate — și nu imaginate ale partiturii. Textul este respectat și onorat drept o condiție esențială a atitudinii profesioniste ; iar în această privință, fermitatea ritmică a structurilor constituie elementul de bază al realizării edificiului sonor. Claritatea ritmică reprezintă aici acea indispensabilă condiționare privind atingerea coeziunii acestor structuri ; astfel realizează interpreta grandioasa monumentală a *Fugii în do major*. Să observăm, în plus, în *Passacaglia în do minor*, coeziunea ciclului variațional obținută prin judicioasă gradare dinamică. Într-un cuvînt, de la intenție, de la gîndul muzical și pînă la faptul artistic sonor, Ursula Philippi manifestă o consecvență în adevăr exemplară, demnă de muzica interpretată.

Dumitru AVAKIAN

Wilhelm Berger — Cvartetul „Voces"

Pentru Wilhelm Berger, cvartetul de coarde reprezintă formația camerală cu cele mai bogate resurse sonore și, totodată, ansamblul perfect ce-i stimulează fantezia și sensibilitatea muzicală.

În tinerețe, ca violist, Wilhelm Berger a făcut parte din cvartetul „Tineretului" ; mai tîrziu și-a consemnat marea sa experiență în admirabila lucrare *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*.

Deși n-a fost niciodată cadru didactic, el a lucrat cu multe formații camerale, inclusiv cu Cvartetul „Voces", în așa fel încît putem afirma — cu toată răspunderea — că în persoana lui Wilhelm Berger aflăm astăzi pe unul dintre cei mai proeminenți pedagogi din domeniul muzicii de cameră — și nu numai din țara noastră.

Iată de ce, la propunerea Filarmonicii „George Enescu" din București de a-i prezenta un „portret cameral", Wilhelm Berger a propus două cvartete de coarde și anume : *Cvartetul nr. 6* și *Cvartetul nr. 15*. Totodată a solicitat ca interpretarea lor să aparțină Cvartetului „Voces". Iată o demonstrație în plus a marii sale pasiuni pentru cvartetul de coarde.

Cvartetul de coarde nr. 6 a fost compus în anul 1964, iar *Cvartetul de coarde nr. 15* în anul 1984, o diferență de 20 de ani, timp în care autorul a compus nenumărate lucrări camerale, instrumentale, orchestrale, concertante, vocal-simfonice.

Autenticitatea acestui compozitor se simte, se aude (aș putea vorbi și de un aspect vizual !) în tot ceea ce scrie. El este *primul compozitor din România* care a folosit — de fapt și de drept — *seriile Fibonacci* în muzică, cum de asemenea este primul care nu le aplică mecanic, cînd ideile cer o altă desfășurare.

Puternica sa personalitate artistică se exprimă într-un stil și o formă unică. Experiența sa poate fi utilă — în special tinerilor compozitori — prin studierea nenumăratelor și variatelor sale partituri, *dar ei este inimitabil.*

Audierea celor două cvartete (concertul a avut loc pe data de 24 aprilie) a permis ascultătorilor sesizarea elementelor specifice muzicii sale și totodată diferențele determinate de problematica celor două lucrări.

Cvartetul nr. 6, interpretat de multe formații din țară și străinătate, ne-a captivat prin profunzimea ideilor muzicale (să ne amintim de expresiva și cantabila temă a mișcării secunde), a concentrării la esențial a desfășurărilor muzicale și, mai ales, prin unitatea perfectă ce există între conținutul și forma muzicală. Structurat în două mișcări, *Cvartetul nr. 6* arcuiește două forme de sonată cu funcții diferite. Dacă în prima parte forma de sonată este îmbogățită expresiv, dinamic și coloristic, prin aducerea în cadrul dezvoltării a două episoade : o fugă și un scherzo, în schimb, în partea a doua, elementele de coral, recitativ și chiar particularități preluate din lied, converg spre crearea unei atmosfere intime, profunde, plină de semnificații.

Cvartetul nr. 15 — prezentat în primă audiție publicului bucureștean și dedicat în anul 1984 Cvartetului „Voces" — a fost gîndit de autor ca un *Concert pentru patru instrumente*. De aici amplul plan arhitectonic, bogata dramaturgie muzicală legată de conceptul obiectiv și subiectiv al autorului față de formația în sine și față de individualitățile artistice, remarcabile, din care este alcătuit Cvartetul „Voces".

Cvartetul nr. 15 este structurat în două ample mișcări, unite printr-o tematică comună. Wilhelm Berger dă viață aici unei așa zise *duble forme de sonată*. (Probabil că acest termen să fie explicat ulterior ; coincidența face ca autorul acestor rînduri să experimenteze în creația sa aceeași structură. Schimbul de păreri cu Wilhelm Berger, după concert, a scos în evidență multiplele posibilități ale arcuirii arhitectonicii muzicale specifice acestei forme).

Să încercăm a schița modul în care se derulează forma muzicală în cele două mișcări.

În prima parte există o expoziție cu trei teme pregnante melodice-ritmice, urmată de o dezvoltare cu trei faze. Întrucît *Concertul cameral* este conceput pentru patru instrumente, Berger aduce o nouă expoziție cu o singură temă și o scurtă dezvoltare ce urmărește — pe lîngă tratarea celei de-a patra idei muzicale și reamintirea de fragmente din celelalte trei teme — pregătirea unei sinteze muzicale, exprimată printr-o repriză concentrată, mai curînd un epilog al primei mișcări.

Partea a doua este o quadruplă fugă, temele din prima mișcare devenind, pe rînd, subiecte de fugă. Odată expus, un subiect devine pentru al doilea subiect un însoțitor, adică un contrasubiect ș.a.m.d. De altfel acest principiu îl găsim pentru prima oară în *Invențiunile la două voci* de Johann Sebastian Bach. Dinamica quadruplei fugi devine mai ardentă în cadrul divertismentului, unde motive din cele patru subiecte apar în inversare. Toată această creștere sonoră, dinamică, coloristică, duce spre o sinteză, adică repriza fugii. Substanța muzicală capătă aici o transformare cu totul nouă, neprevăzută. Repriza este de fapt un *Coral*, unde elementul armonic capătă o pondere specială.

Prin varietatea expunerii, faptul că subiectele trec de la o voce la cealaltă într-o formă liberă, autorul reușește să obțină culori și expresivități sonore originale. Repriza-sinteză încheie astfel ampla și profunda compoziție ce poartă semnătura unui mare artist, ajuns pe înalta treaptă a afirmării sale.

Desigur, privind în mod obiectiv cele două cvartete, nu excludem posibilitatea ca unii iubitori ai muzicii să prefere *Cvartetul nr. 6* pentru accesibilitatea și conciziunea sa, ori preferința să meargă spre *Cvartetul nr. 15* pentru ambitusul său expresiv, pentru complexitatea gîndirii muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce ne privește, sîntem admiratorii ambelor tendințe.

Și acum să vorbim despre Cvartetul „Voces". Interpretarea celor două cvartete ne permite relevarea că această formație a ajuns la un foarte înalt nivel al măiestriei artistice.

De mult admirăm la ansamblul ieșean capacitatea de asimilare, de adaptare la un stil sau partitură.

Dacă anterior spuneam că Wilhelm Berger și-a realizat *Cvartetul nr. 15* în funcție de ceea ce știa despre Cvartetul „Voces", putem afirma că și contrariul este valabil. Componenții cvartetului cunosc bine pe compozitorul Wilhelm Berger. Numai așa se explică faptul că fiecare cvartet a fost cîntat în funcție de problematica, de conținutul și forma sa.

Precum se știe, Wilhelm Berger nu scrie partituri ce se descifrează ușor și imediat. Lucrările sale cer o muncă profundă, asiduă, se poate vorbi (la modul general și particular), de necesitatea unei *strategii interpretative* (specifică cvartetului), necesară celor două cvartete, strategie pe care *„Voces"* o mînuiește cu o mare dezinvoltură. În plus, menționăm că de mult n-am auzit — la un cvartet — o gamă atît de mare de nuanțe și culori. Cvartetul „Voces" dispune astăzi de o varietate foarte mare de *attacco*, de *nuanțe*, ce pornesc de la pppp și ajung la ample sonorități orchestrale.

Precum se știe, Wihelm Berger — prin natura sa — nu este un colorist. Dar iată că paleta nuanțelor și culorilor, varietatea și calitatea sonorităților specifice Cvartetului „Voces" au dat discursului muzical diversitate, mobilitate, făcîndu-le prin excelenta interpretare — cît mai accesibile publicului prezent în sală.

Desigur, condițiile create, seriozitatea și conștiinciozitatea fiecărui instrumentist exprimată în marele număr de ore acordat atît studiului individual cît și ansamblului, au făcut din Cvartetul „Voces" o formație artistică de nivel internațional. Îi așteptăm, cu multă nerăbdare, să-i ascultăm și pe viitor la București și cu plăcere să consemnăm reușitele lor.

În încheiere, dorim să menționăm succinta dar consistenta prezentare a compozitorului Wilhelm Berger făcută de muzicologul Petre Codreanu. Să spui în cîteva fraze ceea ce este mai important și util publicului din sală este dovada concretă a unei ample experiențe, pe care talentatul muzicolog Petre Codreanu a dobîndit-o în cursul anilor.

Dumitru BUGHICI

„TRAIECT"

Pentru Jean Fourastié „misterul instinctului constă în faptul că, deși ignoră totul despre real, îl transcede asigurînd durata", în timp ce „inteligența conștientă (...) nu are în mod spiritual această facultate de transcendență. Ea cunoaște deopotrivă prea mult și prea puțin din real". Pentru comentatorul de artă — recte Alexandru Paleologu vorbind despre foiletonistica lui Nicolae Manolescu — „critica de întîmpinare, fiind de primă instanță, abordează suprafața operei, dă seamă de epiderma ei, dar de aici nu decurge fatal superficialitatea actului critic în sine" căci e oricum „o treabă empirică, aplicată la obiect, iar acesta nu poate fi aprehendat fără un liminar impresionism". Sînt aserțiuni care mi-au invadat mintea în timpul concertului susținut de ansamblul „Traiect", marți, 2 aprilie 1985, în Studioul T_8 al Radiodifuziunii. Prima, poate pentru că, ascultînd opusle restituite atunci, asociam instinctul cu produsul sonor viu, propriu-zis, cu muzica însăși așa cum era ea recepționată de organul meu auditiv, iar inteligența cu intelectualismul prețios și orgolios, verbo-conceptualul muzicaliza(n)t, hegemonic în sensul de producător și beneficiar al multor opere muzicale. Cea de a doua, cred, din motivul că în componistică, critica de întîmpinare este sublimă dar lipsește cu desăvîrșire, impresionismul actului critic fiind substituit de analiza muzicologică la rece, croită nu de puține ori după explicațiile compozitorului, uneori chiar pe exprimările acestuia. După o asemenea metodă, cititorul ar afla despre structuralismul timbral din *Alternanțe* de Adrian Iorgulescu, despre gramaticile generative aplicate uonr elemente melodice compozite din *Heterosynthesis I* de Fred Popovici, despre travaliul componistic dezvoltător cvasienescian din *Simfonia de cameră* de Vasile Timiș și spațiile cromatice și monodice din *Solo-multipli* de Sorin Lerescu ori despre imixtiunile ludice ale interpreților din *Solilocviu IV* de Nicolae Brînduș și armonicele naturale ca principiu ordonator formal, ritmic și intonațional din *Oratio II* de Călin Ioachimescu. Astfel de considerații nu implică însă instinctul, participarea impresivă a criticului. Aceasta, poate pentru că, de cele mai multe ori muzicile ascultate se sprijină pe idei, pe concepte, sensul vectorial al procesului de elaborare fiind de la idee spre muzică și nu ca în muzicile clasice, de pildă, de la muzică — substanță sonoră către idee. În impactul cu astfel de lucrări, comentatorul (ca și publicul, dealtfel) este constrîns să vadă („să audă") idei. Ceea ce este, să recunoaștem, foarte dificil. Ansamblul „Traiect" ne-a înlesnit întreprinderea străbătînd fără accidente distanța dintre bornele determinate de ideile — generatoare — ale compozitorilor cîntați și, respectiv, muzicile la care conduc ineluctabil acestea. Este meritul conducătorului ansamblului, Sorin Lerescu — sobru oportun în intențiile sale — și al instrumentiștilor : Inna Oncescu — pian, Anca Vartolomei — violoncel, Leontin Boanță — clarinet, Grete Tartler — violă, Constanța Bădăluță — flaut, Mihai Romașcanu — percuție, Vasile Macovei — fagot, Lucian Ciorîță — contrabas, Grigore Cecanu — oboi, Ion Georgescu — vioară, Tudor Ungureanu — corn, Cristian Diaconescu — trompetă, Nicolae Ioniță — trombon.

Liviu DĂNCEANU

Cvartetul „Clasic"

Am asistat la 23 aprilie în Studio-ul T_8 al Radioteleviziunii la un concert plin de interes al Cvartetului „Clasic" format din Arcadie Zanca-vioara I, Valeriu Rădulescu-vioara II, Ginetta Bănică-violă și Teodor Pașol-violoncel. Programul a cuprins prime audiții de muzică contemporană. Lucrarea „... *da un frammento*" de Aldo Brizzi, un tînăr compozitor italian în mare vogă azi, dezvoltă monocrom în flagiolete o muzică de mare finețe. *Cvartetul de coarde* de Ted Macover (S.U.A.) abordează o zonă mai extinsă de sonorități într-o construcție amplă din care uneori răzbate și citatul *BACH. Tetras* de Yannis Xenakis (în mare, *Mikka* extinsă la patru instrumente de coarde) revine cu aceleași bine cunoscute procedee ale anilor '60 într-o (prea puțin „nouă"— 1983) muzică a prezentului. Capcană a repetiției lărgite și subțirimii *muzicale* a unei concepții "hors-temps" mai mult decît perfecte. Lucrare salvată de unicul moment, puțin ciudat, al sfîrșitului (dacă „finis coronat opus"...) Evident, cele două lucrări românești, *Cvartetul de coarde nr. 1* de Corneliu Dan Georgescu și *Cvartetul de coarde nr. 2* de Călin Ioachimescu s-au impus de la distanță în acest context. Primul, prin frumusețea obsedantă a unor succesiuni armonice nefuncționale pe bandă de magnetofon, de o suavitate desăvîrșită, cărora în momente cheie i se alătură intervențiile furtunoase ale celor patru interpreți (extinse și asupra unor percuții metalice și sugerînd pe alocuri ambiante extrem orientale) ; cel de al doilea, printr-o anume muzicalitate subjacentă controlînd și aco-

https://biblioteca-digitala.ro

perind impecabil totalitatea evoluțiilor sonore ale interpreților. Este reconfortantă senzația *autenticității* contextului generînd *această* muzică românească — și nu alta — care se impune cu o evidență totală a adevărului artei noastre ale cărei rădăcini sînt mult prea adînci spre a fi mimate aiurea, în orice ambianță..

Cvartetul „Clasic" devine pe zi ce trece un promotor de prestigiu al creației *moderne*. Îi așteptăm cu mult interes noile prezențe în viața de concert.

Nicolae BRÎNDUȘ

Aurora Ienei

Există interpreți care „nu fac explozie", ca atîția copil-minune intrați — să o recunoaștem — adesea într-un con de umbră deasă la cîțiva ani după afirmarea lor timpurie, dar a căror evoluție, petrecută mai discret însă cu temeinicie și seriozitate, îi aduce, poate mai încet dar cu siguranță, pînă în etapa realizărilor definitive. Aurora Ienei face parte din această a doua categorie : discipolă favorită a Floricăi Musicescu, personalitatea ei interpretativă se alcătuiește dintr-o evidentă inteligență artistică, un simț, înnăscut, al măsurii, însușirea unei culturi stilistice în paralel cu înclinația, moștenită de la maestra sa, a perfecționării „meșteșugului pianistic" (ca să folosim formula prin care Dinu Lipatti obișnuia să definească învățătura primită cu decenii înainte din partea aceleiași profesoare) — într-un cuvînt, dintr-o serie de însușiri apte să transforme o prezență pe podium într-un act de slujire autentică a artei. Fără îndoială, *intuiția* nu poate lipsi, dar am văzut atîția „intuitivi" — și doar atît — eșuați în mlaștina diletantismului !

În ultimii ani, am urmărit cu prețuire opera cu totul remarcabilă a Aurorei Ienei — concretizată între altele într-o serie de înregistrări pe discuri — de propagare a valorilor indiscutabile ale patrimoniului muzicii pentru pian românești : lucrările lui George Enescu și Constantin Silvestri sînt tălmăcite de ea nu numai din perspectiva aceluia ce poate cuprinde totalitatea creației de gen a celor doi mari muzicieni dar și cu conștiința necesității introducerii lor în circuitul valorilor mondiale de domeniu. Aurora Ienei a obținut și unele afirmări internaționale pe această linie, cea mai recentă fiind reprezentată de un turneu de recitaluri în S.U.A. în iarna trecută — incluzînd o prestigioasă apariție la *Carnegie recital hall* în 13 ianuarie 1985, tot la New York o alta la *City University*, contribuții la viața muzicală și pedagogică din New Haven, Northampton etc.

Fără îndoială, însă că și fără aceste precedente spectaculoase recitalul oferit de pianistă la 15 aprilie în sala Ateneului Român ar fi fost ceea ce de fapt a fost : un eveniment muzical.

Programul era extrem de pretențios și în oarecare măsură riscant, alcătuindu-se din lucrări structurate în episoade multiple, toate supunîndu-se de fapt tipului suitei. A fost, cu atît mai mult *une gageure*, cum zic francezii, incluzînd ambiția de a face „să se țină" un astfel de repertoriu, fără să genereze îmbucătățire sau monotonie. Ca să fim total sinceri, singurul cusur al programului putea fi aflat în dimensiunile lui, cu puțin prea ample și solicitînd — mai cu seamă fiind natura mai-sus menționată a muzicii — concentrarea ascultătorului pe un parcurs prea îndelungat. Alminteri, farmecul a operat din primul moment, cînd *Kinderscenen* op. 15 de Schumann au apărut scăldate într-o atmosferă de vis, care păstra admirabil precizia contururilor acestor capodopere absolute ale genului miniatural învelindu-le în același timp într-un „halo" de atmosferă intimă și tainică, ca și cum episoadele copilăriei ar fi fost privite cu aceiași ochi cu care contempli rama învechită și cu atît mai dragă a fotografiei bunicii de pe perete. Am rămas cu amintiri statornice, care situează asemenea redare între cele memorabile ale splendorilor gingașe — *Träumerei, Kind im Einschlummern* (la granița dintre somn și veghe, atît de fin sugerată), *Der Dichter spricht*, cu acele tipice grupete schumaniene încărcate de vibrantă expresivitate.

A urmat surisul șugubăț al lui Alexandru Pașcanu, dintr-o *Suită* a cărui dată ne-o dezvăluie chiar compozitorul, dăruindu-i și înduioșarea cuvenită unor „păcate de tinerețe" : 1952. Teme de *chindie* sînt împodobite cu armonii visătoare sau caricaturale, melodii ultra-cunoscute apar cîteodată tratate parcă mai serios decît ar merita-o, luînd-o spre tărîmul „marii muzici", folclorul „fondului aperceptiv" al fiecăruia apare zeflemist dar mîngîiat. Șuceritor — și cu parfum de epocă !

Suita a III-a (Pièces impromptues) de George Enescu a fost cu adevărat lansată de Aurora Ienei în viața obișnuită de recital pianistic. Recitind, cu acest prilej, rîndurile consacrate lucrării de Adrian Rațiu în „Monografia Enescu", nu pot să nu fiu sută la sută de acord cu comentariile distinsului meu coleg. Farmecul ineditului nu poate estompa inegalitățile diferitelor piese, unele cu un iz ușor salonard, de improvizații agreabile, iar altele covîrșitoare. Chiar în *Mazurca melancolică* sînt evocări pătrunzătoare, *Burlesca* este o piesă de gen excelentă, de convenționalismele din *Appassionato* ne-am putea lipsi, dar *Choral* și mai cu seamă *Carillon nocturne* ne opresc respirația. Amintirile acestea de clopot de noapte fals, îndepărtat, cu iz de aripi de duhuri din ceasuri tîrzii sînt unice — și nu putem decît să-i fim recunoscători Aurorei Ienei că ni le-a revelat cu asemenea admirabilă ingeniozitate coloristică, creatoare de atmosferă. Lucrurile se calmează cu *Suita engleză nr. 2* de Bach, redată cursiv, firesc, departe de orice pedanterie scolastică, chiar cu riscul „netezirii" ritmice a unor colțuri care-și pot avea savoarea lor.

Pentru semnatarul acestor rînduri, recitalul s-a terminat aici — de fapt acestea ar fi fost proporțiile lui ideale, care să ne facă să gustăm frumusețea lui remarcabilă la modul optim. *Suita a III-a* de Silvestri am ascultat-o tîrziu, în noapte, pe discul aceleiași Aurora Ienei, pianistă plină de rezervă și o oarecare sfiiciune — dar cît de eficientă !

Frumoasa Magelone

Exact cu o săptămînă mai tîrziu decît recitalul Aurorei Ienei, Vladimir Deveselu și Inna Oncescu ne invitau în sala Dalles, la 22 aprilie, să ascultăm unul din ciclurile romantice de lieduri mai puțin cîntat : *Die schöne Magelone* op. 33 de Brahms. Structurarea într-o înlănțuire concepută ca atare și constituindu-se într-un *story* muzical definit, cunoscută de la Schubert și Schumann, este mai rar întîlnită la Brahms. Înrudirea nu se oprește doar la aceste elemente exterioare și natura cîteodată pronunțat schumanniană a intonațiilor celor 15 lieduri apare frapantă. Oare să fie vina poveștii de dragoste din veacuri de demult, cu inevitabilele episoade de maximă dramă în care amorezii ajung pe pragul prăpăstiei pentru a se regăsi apoi și mai fericiți, că întregul ciclu nu ni s-a părut lipsit de oarecare romanțiozitate ? Există, totuși, o îndoială, pentru că o pagină de rară splendoare, mai frecvent prezentă în recitalurile vocale, precum este *Ruhe, Süssliebchen* (nr. 9) ni s-a părut scutită de asemenea handicap, de unde concluzia că familiarizarea anterioară ridică pe un plan superior calitatea receptivității ascultătorului.

Mărturisesc că m-am dus la acest recital cu o oarecare aprehensiune. Sînt dintre cei ce apreciază în chip deosebit demersul interpretativ al lui Vladimir Deveselu, care privește prezența pe podium (ideea revine — în plan divers — din cronica anterioară) ca slujind unui ideal cultural și nu doar propensiunii spre notorietate. În plus, darul scenic evident a făcut din aparițiile sale în *Il mondo della luna* de

https://biblioteca-digitala.ro

Haydn, *Micul coşar* de Britten (la Ateneu), ca să nu mai vorbim de contribuţia la prezentarea în concert a operelor lui Aurel Stroe momente excepţionale. Ecourile la participarea lui Deveselu în execuţia oratoriilor de Bach şi Händel sînt unanim favorabile. Este adevărat, totuşi, că apetitul repertorial al acestui cîntăreţ-muzicolog-critic, cu experienţă de redactor şi traducător, poate depăşi în unele momente sfera resurselor sale optime. În adevăr, vocea lui Vladimir Deveselu este puternică, penetrantă (ceea ce îl avantajează în ipotezele amintite mai sus), inteligenţa sa ascuţită şi cultura stilistică îi înlesnesc accesul la sfere muzicale din cele mai variate, el înţelege valoarea dicţiunii şi a pronunţiei corecte în diverse limbi pentru valorificarea *sound*-ului original al pieselor vocale ; totuşi, există o lipsă de mlădiere, o oarecare limitare a diapazonului nuanţelor şi cîteodată o uniformitate a vehemenţei ce pot crea „accidente de parcurs" — mai cu seamă în redarea unui întreg ciclu romantic, în care catifelarea, diversitatea gradelor de *piano*, stările sufleteşti umbrite, şoapta etc. îşi au rolul preponderent. Recent, Deveselu fusese oarecum violentat de Iosif Sava într-o emisiune radiofonică în legătură cu interpretarea ciclului *Winterreise* de Schubert, la Ateneu — iar ecourile puternic contradictorii ale opiniilor colegilor critici nu m-au edificat asupra unei seri muzicale la care nu am putut fi prezent.

După *Die schöne Magelone*, ciclu a cărui înfăţişare integrală este incontestabil benefică în planul orizontului repertorial, adevărurile s-au mai limpezit. Deveselu *înţelege* muzica aceasta, el are o adevărată evlavie pentru lumea liedului — iar aspectele povestitoare, eroice, marţiale, *eposul* îi sînt apropiate. Pe de altă parte, există în cîntul său o anumită asprime structurală, sunetele sînt emise uşor „strînse" şi aceasta se resimte în cazul necesităţilor interpretative proprii romanticilor despre care am vorbit mai sus. Făcînd suma calităţilor şi lipsurilor, cred că publicul este în măsură să constate caracterul pozitiv al bilanţului, mai ales cînd interesul repertorial apare primordial. Dat fiind că, se pare, lucrurile au stat „mai bine" în recitalul pe care-l comentăm, se poate deduce (mai ales dată fiind extrema luciditate şi autoexigenţă a interpretului) că există loc pentru evoluţie chiar pe acest tărîm, aparent mai „minat" pentru Deveselu. Fără îndoială, însă, că înzestratul şi inimosul om de cultură care-l dublează de data asta pe tenorul Deveselu (excepţia confirmă regula, să ne gîndim de pildă la ...Schreier) are de apreciat cu nuanţare raportul dintre exigenţe şi resurse, de fiecare dată.

La pian, Inna Oncescu, în sensibil progres de sensibilitate şi eficacitate. Activă în ansamblul „Traiect", parteneră a multor instrumentişti (Ladislau Horvath, Radu Ungureanu etc.), acum pianistă de lied, ea devine pe zi ce trece un factor de cultură apreciabil în lumea tinerilor pianişti. Inteligenţă, autoritate şi volum sonor acolo unde era cazul — iată calităţi pe care le-am apreciat din plin în susţinerea părţii pianistice a *Frumoasei Magelone*.

Alfred HOFFMAN

Recital de violă Ştefan Gheorghiu

A susţine un recital de două ore cuprinzînd opt lucrări de muzică nouă (şapte în primă audiţie) este o dovadă incontestabilă de maturitate, de forţă şi de dăruire.

Violistul Ştefan Gheorghiu este un muzician complex, cu o deschidere largă spre toate stilurile şi epocile muzicale. Excepţionalele sale calităţi sînt confirmate şi de cele trei premii internaţionale obţinute pînă acum (Markneukirchen 1977, Evian 1979, Darmstadt 1984).

Programul ultimului său recital (din 31 martie, sala Studio a Ateneului Român) reprezintă aşadar, o selecţie realizată cu gust şi discernămînt a opt lucrări contemporane care acoperă o largă arie stilistică şi aparţin unor compozitori de naţionalităţi diferite. Ele dovedesc reale afinităţi cu muzica lirică, meditativă, de savoare coloristică ; cu toate acestea programul a fost variat şi a pus în valoare atît strălucirea tehnică, cît şi forţa de expresie a interpretului, sensibilitatea sa, dăruirea şi migala construirii fiecărui sunet într-o bogăţie de culori şi nuanţe.

Prima lucrare din program aparţine compozitoarei Myriam Marbe — această maestră a rafinamentelor timbrale şi a jocurilor pline de farmec doar cu cîteva sunete — şi este intitulată *„Sonata per due"* pentru violă şi flaut. Cei doi interpreţi (violistul Ştefan Gheorghiu l-a avut ca partener pe flautistul de excepţie Virgil Frîncu) au realizat cu măiestrie un dialog încărcat de tensiune, de zbucium interior, un discurs de o mare bogăţie coloristică, cu subtile jocuri heterofonice, melisme figurative şi irizări parcă de filigran — toate circumscrise unui ethos specific doinelor noastre.

A doua lucrare din program — *„Der Seele Erdengang"* — pentru violă-solo, aparţine lui Fernando Grillo, acest magician al contrabasului care s-a afirmat în lumea muzicală şi în calitate de compozitor prin lucrări interesante, cu problematici tehnice inedite. Ştefan Gheorghiu realizează cu dezinvoltură şi strălucire dificila ţesătură de planuri sonore simultane, diferenţiate atît timbral cît şi dinamic.

Lucrarea Violetei Dinescu *„Din cîmpoi"*, dedicată de compozitoare violistului Ştefan Gheorghiu, propune ingenioase jocuri de motive folclorice româneşti, melisme, flageolete, toate adunate pe o pedală sugerînd cîmpoiul. Lucrarea a pus din nou în valoare diversitatea de nuanţe, atacuri şi timbruri ale interpretului care transmite publicului atmosfera nostalgică de dor şi visare (cu un suflu parcă enescian) a piesei.

În programul serii, lucrarea lui Aldo Brizzi — *„Canto sulla lontananza"* — apare singulară (o muzică fără contraste, ca un nor, ca un abur...) degajînd un farmec deosebit tocmai folosirii nuanţelor foarte discrete şi a unor tehnici de arcuş ingenioase. Ştefan Gheorghiu reuşeşte de minune, investind frumuseţe sonoră şi inteligenţă în construcţie, să convingă auditoriul de valoarea de unicat a acestei piese.

Am admirat sobrietatea, tonul cald şi construcţia minuţios elaborată din *„Lamento, Scherzo ed Arioso"* pentru violă-solo de Klaus Hübler şi din cele patru duo-uri — *„Intonationes"* — pentru violă şi violoncel aparţinînd lui Ulf-Diether Soyka (lucrare la care Ştefan Gheorghiu l-a avut partener ideal pe Corneliu Faur).

Interesantă şi deosebit de complexă ni s-a părut realizarea, împreună cu pianistul Octavian Rădoi — excelent interpret şi de muzică contemporană — a lucrării *„Varianti"* pentru violă şi pian de Zsolt Durko.

Ultima lucrare din program — *„Poem concertant" pentru violă şi ansamblu de percuţie*, de Radu Negreanu, îl pune pe Ştefan Gheorghiu în dubla ipostază de solist şi de dirijor al unei formaţii de patru percuţionişti (Viorica Ciurilă, Gheorghe Eugen, George Pane şi Octavian Rădoi) ; toţi cei cinci interpreţi au realizat cu dăruire şi convingere complexitatea ritmică şi farmecul combinaţiilor melodico-timbrale ale lucrării.

Cum bine ştim cu toţii, muzica este o artă care trăieşte prin interpretare, iar muzica contemporană datorează mult dorinţei şi puterii de convingere a interpreţilor — convingere care se formează prin descompunerea şi recompunerea fiecărei lucrări în parte, prin şlefuirea fiecărui sunet şi a fiecărei nuanţe, prin redarea sensurilor subtile şi a încărcăturii emoţionale a fiecărei fraze. Avem în violistul Ştefan Gheorghiu un minunat artist care serveşte cu dăruire şi pasiune poate cea mai grea, cea mai complexă latură a interpretării muzicale — cea a muzicii contemporane.

Doina NEMŢEANU ROTARU

https://biblioteca-digitala.ro

„Melodii '84" — un festival sub semnul unicității

Cei care au asistat la cea de a VI-a ediție a amplei competiții de muzică ușoară „Melodii '84" (și au fost peste 24.000 în cele patru seri !) vor înțelege la ce ne referim cînd îndrăznim să folosim cuvîntul „unic" : dincolo de larga sa audiență (transmiterea în direct la radio, ca la Mamaia, i-ar înzeci-o), acest festival se singularizează prin faptul că este unicul ce trece în revistă producția muzicală de gen din anul precedent, completînd astfel în mod fericit tabloul manifestărilor din peisajul muzicii ușoare. Este foarte instructivă și atractivă confruntarea aceasta între creații lansate la diferite concursuri, majoritatea *laureate* în cadrul respectiv. Chiar dacă aviditatea firească de a stabili ierarhii, de a acorda note și de a alcătui top-uri este satisfăcută, să spun de la bun început că acum avînd în urmă experiența acestor 6 ediții (la ultimele 4 am fost implicat în mod direct), se poate sugera ca în viitor să se evite înscrierea în concurs a melodiilor laureate anterior la alte competiții importante. Ele pot fi cîntate *în afara concursului*, ca o ilustrare a momentelor de vîrf ale anului muzical precedent, la care se cuvine să ne raportăm. S-ar evita, astfel, confuzia (în palmaresul unei piese trebuie să existe un singur premiu, atît, indiferent unde este el obținut), pentru că, am observat, mulți au fost derutați, să zicem, de Premiul *III* obținut, aici de melodia *„Drumul spre tine"*, distinsă cu Premiul *I* la Mamaia, sau de neselecționarea (sau neparticiparea) celor două piese distinse cu „Trofeul Mamaia '84". Procedîndu-se astfel s-ar face și mai mult loc cîntecelor ce n-au avut șansa unui premiu, mai ales că multe din ele au fost lansate pe canalele Radioteleviziunii și ale spectacolelor, fiind debutante într-o competiție. Poate greșim, dar s-ar elimina, în felul acesta, cam singurul aspect discutabil (știm că au fost asemenea discuții !), în rest „Melodii '84" a lăsat puține portițe criticilor celor mai chițibușari... Am mai spus-o și o repet, palmaresul nu este însă decît una din fațetele unui asemenea festival și nu cea mai importantă, chiar dacă înaintea galei toți fac calcule : importantă, cu adevărat, este mai întîi existența unei astfel de manifestări superbe, fastuoase, strălucitoare, apoi larga reprezentare a tot ce este valoros în muzica ușoară românească, indiferent de vîrsta competitorilor. Poate că abia peste ani vom înțelege și vom prețui cu adevărat impactul stimulativ asupra creației de gen provocat de acest festival, dimensiunea sa covîrșitoare. Noi nu așteptăm atît și felicităm de pe acum „tripleta" organizatoare, alcătuită din Consiliul Culturii si Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și muzicologilor, Radioteleviziunea română !

Ce a adus nou actuala ediție față de precedentele ? În primul rînd renunțarea la sectiunea de prime audiții — inițiativă absolut justificată, permițînd în plus creatorilor să se concentreze asupra consursului deschis pieselor dansante. Apoi șansa acordată unor tineri interpreți, majoritatea lansați la Mamaia, de a-și confirma talentul — atît în concurs cît și în microrecitaluri : este pentru prima dată cînd avem conștiința unei consecvențe în urmărirea (nu numai în lansarea) traiectoriilor unor cariere care altfel s-ar fi putut frînge. Dacă se va întîmpla, totuși, asta, vina nu va aparține decît împricinaților, pentru că Marina Scupra, Silvia și Mircea Dumitrescu, Simona Gabriela Florescu, Ioan Toroican, Emilia Dițu, Gabriela Sauciuc-Corbeanu, Cristina Bach s-au bucurat de toată atenția și îndrumarea. Ei nu au fost doar „strecurați" printre interpreți, forțat, cum se întîmplă cu juniorii la echipele de fotbal, ci au apărut și în gală, dovadă că melodiile cărora le-au dat viață s-au bucurat de aprecierile juriului prezidat de prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Tot ca un cîștig al actualei ediții se înscrie și prezența printre laureați a unor creatori cum ar fi Silviu Hera, Cornel Meraru, Claudia Daniela Nacu, Viorel Gavrilă, George Nicolescu (să-l adăugăm și pe Dan Creimerman, distins — ca și tinerii soliști enumerați mai sus — cu o plachetă specială de către C.C. al U.T.C. și Ansamblul său artistic) — nume relativ noi, aducînd un aer de prospețime, de modernism ; dintre ei se vor alege campionii de mîine ai șlagărului românesc ! Așa cum, dacă n-ar fi fost în afara concursului, melodii de Adrian Enescu, Cornel Fugaru, Dan Ardelean sau H. Mălineanu ar fi concurat serios la premii, ocazie pentru noi de a reveni cu propunerea ca din juriu să nu mai facă parte nici un compozitor : menirea acestora este să scrie cîntece, să participe cu ele la concursuri, lăsînd pe seama altora (critici, redactori Radio-TV, ziariști, instrumentiști, dirijori, public) cîntărirea lor ! S-ar evita, în felul acesta, și unele speculații ce se mai fac (de cele mai multe ori gratuit, dar de ce să nu eliminăm mărul discordiei ?), referitoare la amicițiile și inamicițiile dintre compozitorii—jurați și cei-concurenți... Deci, ideea de bază : toată lumea compune, toată lumea concurează (e vorba de compozitori), așa cum nici din rîndul interpreților n-ar trebui să lipsească atît de mulți, ajungîndu-se la supra-solicitarea cîtorva. Festivalurile „Melodii..." și Mamaia sînt sărbătorile muzicii ușoare românești, în ele trebuie cuprinși toți compozitorii, toți interpreții de valoare — nu în jurii, nu în comisii, ci pe scenă !

Am vorbit de o „sărbătoare", și așa a și fost : în ciuda vremii vitrege de afară, Polivalenta a fost arhiplină seară de seară — dovadă tulburătoare de atașament al spectatorilor față de această muzică ușoară pe care cam mulți o critică fără s-o înțeleagă, fără a discerne resorturile ei ascunse, care o fac atît de iubită și atît de necesară. Acest public fidel a fost răsplătit și prin surprizele reprezentate de cele 5 discuri Electrecord difuzate la sală, pe care erau gravate piesele finaliste (casa noastră de discuri poate fi promptă atunci cînd e nevoită...), așa cum apariția unor Stela Popescu, Alexandru Arșinel, Cristina Stamate, Virgil Ogășanu a condimentat agreabil serile de concurs. Orchestra Radioteleviziunii (dirijată de Cornel Popescu și Dan Ardelean) și grupul „Wilmanyi" au realizat acompaniamente de de calitate, iar echipa tehnică (cu excepția celui de-al doilea recital al lui Vassil Naidenov, compromis datorită neglijenței tehnicienilor de sunet) și cea artistică au prestat o muncă demnă de toată lauda. Fără oameni devotați și împătimiți ca Bițu Fălticineanu, Mariana Șoitu, Doina Anastasiu, Ion Barta, arh. Cristian Varlam, ing. Mihai Mîrțu, Ovidiu Drugă, ing. Radu Ionescu, ing. Gh. Adam, Șerban Georgescu, Paul Enigărescu, Mihai Prisăcaru, Alex. Pîrlea succesul unei asemenea desfășurări ample de forțe n-ar fi fost de imaginat.

De o parte și de alta a mașinii de scris avem : în stînga — palmaresul, în dreapta — toate titlurile înscrise în concurs. Le-am parcurs de zeci de ori, așa încît nu voi evita nici acum, cum n-am făcut-o nici altădată (cu riscul de a provoca agasarea unora), de a mă pronunța tranșant. Subliniez : mă refer la piesele *prezentate*, nu la cele ce ar fi putut sau ar trebui să fie prezentate (multe — și acelea — dar asta e altă poveste). Am considerat, după Mamaia, că o melodie a lui Marcel Dragomir, premiată acolo, nu e la nivelul altor creații ale sale, chiar în concursul respectiv avînd o piesă mai bună. Istoria, ca să zicem așa, mi-a dat dreptate, în ciuda bolboroselii fals indignate a unui autor și redactor TV : piesa cu pricina a căzut în uitare, n-a „prins", interpreta ei n-a mai cîntat-o niciodată, apoi, în recitalurile sale. Așa încît să nu ne facem chip cioplit din piesele laureate, să uităm prieteniile : nu facem un serviciu nimănui lăudîndu-l gratuit. Astfel, cred că de această dată Marcel Dragomir ar fi meritat mai mult decît un premiu II cu *„Să păstrăm pămîntul teafăr"*, ca să nu mai vorbim de faptul că a mai avut cîteva mari șlagăre *neselecționate*. În această ultimă categorie ar intra și *„De n-ai să vii"*, a lui Ion Cristi-

https://biblioteca-digitala.ro

noiu (în mare formă în 1984) — acesta, în schimb, a fost unul din campionii competiției : trei piese ale sale au cucerit Premiul I : *Dacă n-ai fi existat, Ne mai vedem și mîine, Să crezi în dragostea mea* (nu întîmplător le- am așezat în această ordine, ultima dintre ele fiind supra-evaluată de juriu, la secțiunea de dans fiind cîteva melodii mai reușite decît aceasta ; cred că nici acum nu mă înșel, se va vedea în viitor). La rîndul lui, Marius Țeicu pleacă cu Marele Premiu *(Trăiesc)*, piesă pe care am elogiat-o la ediția precedentă, (cînd, paraxodal, n-a primit ceea ce merita) și cu Premiul I, la „dans" *(Nu te enerva)*. Am mai fi văzut între laureate (aplauzele călduroase ale spectatorilor întăresc această convingere) piese cum ar fi *Concert pentru soare și cer albastru, în do major* de Aurel Giroveanu, *Un buchet de crizanteme* de Zsolt Kerestely, *Nu întreba ce este iubirea* de Dan Creimerman, *Nu știam că mă iubești și tu* de Vasile V. Vasilache, una din cele două piese ale lui Mihai Constantinescu, așa cum de la „dans" nu credeam că vor lipsi din palmares *În lumina lină* de Dani Constantin sau *Numai cînd dansez cu tine* de Marius Țeicu. Important este că s-au confruntat cîteva generații de creatori, compozitorii consacrați evidențiind o inspirație mereu tînără ; resursele muzicii ușoare românești sînt bogate, Laurențiu Profeta, George Grigoriu, Temistocle Popa, Vasile Veselovski, Camelia Dăscălescu. Horia Moculescu — adevărați maeștri ai genului, stînd alături, pe afișul festivalului, de Alexandru Wilmanyi, Manuela Bogatu, Iulian Vrabete, Lenuța Tămășanu... Foarte inspirată, la secțiunea de dans, apelarea la dinamicul și atît de cuceritorul grup de dans modern „Izvor" al Ansamblului artistic al U.T.C., grup condus de Dan Bebe Ionescu : ilustrațiile sale coregrafice au arătat cam cum se poate dansa pe muzica unora dintre piese. Numai că nu toate erau de dans — deci mai multă atenție la ediția proximă. O „seară la discotecă" trebuie să fie de neuitat, mai ales pentru cei tineri !

Interpreții ar putea fi împărțiți în trei categorii : 1. „monștrii sacri", cei care au cam dus greul concursului și în plus au mai susținut și recitaluri (Angela Similea, Corina Chiriac, Mirabela Dauer, Dan Spătaru, Mihai Constantinescu) ; 2. cei valoroși, cu bune prestații (Mihaela Oancea, Eva Kiss, Mirela Voiculescu, Stereo, Cvintetul „Luchian", Mihaela Runceanu, George Nicolescu, Cornel Fugaru, Trio Expres, Cornel Constantiniu, Ana-Maria și Horia Moculescu, Choralis — foarte bun și la acompaniament, Cristian Popescu) ; 3. cei tineri, în afara celor pomeniți deja fiind Marina Florea (tot mai sigură), Aurel Moga, Nina Radu. Din păcate, i-am fi dorit în spectacole, și n-au fost, și pe Doina Limbășeanu, Marina Voica, Dorin Anastasiu, Stela Enache, Gina Pătrașcu, Laurențiu Cazan, Aurelian Andreescu, Păunița Ionescu... Să-i fi uitat compozitorii noștri și organizatorii ? Au fost aplaudate frenetic recitalurile formațiilor Savoy, Roșu și Negru, Holograf sau al duetului vocal Stereo, cu un excepțional moment componistic Adrian Enescu. Cei trei invitați de peste hotare au fost, de această dată, cu toții la înălțime, ilustrînd virtuțile muzicii ușoare moderne, a anului 1985, în care dansul, umorul, pantomima se contopesc, realizînd o perfectă și continuă comunicare cu publicul : Josef Laufer (Cehoslovacia) , Jörg Hindemith (R.D.G.), Vassil Naidenov (Bulgaria) ne-au cucerit și ne-au încîntat: Cîți, oare, dintre interpreți și compozitori au stat în sală să-i urmărească ? Ar fi avut cîte ceva de învățat... O notă aparte pentru excepționalul tenor Florin Georgescu și pentru actorul-cîntăreț Alexandru Arșinel. A fost o ediție foarte frumoasă, cu extrem de multe satisfacții și împliniri și nimeni n-a regretat că spectacolele se încheiau tîrziu, în noapte. Ne-a unit pe toți, timp de patru zile, această *A opta minune* din compoziția lui Marius Țeicu ce a încheiat Gala Laureaților, cu Angela Similea și Corina Chiriac într-un simbolic duet, într-o semnificativă apropiere : „a opta minune" este într-adevăr muzica ușoară, dar o adevărată minune este și ducerea la bun sfîrșit a unui asemenea festival complex. Să mulțumim organizatorilor, creatorilor (compozitori, textieri, orchestratori), instrumentiștilor, interpreților, celor 24.000 de spectatori și... pe curînd, la Mamaia !

Octavian URSULESCU

CLUJ-NAPOCA

Conservatorul „Gheorghe Dima" — concerte aniversare

Ciclul aniversărilor muzicale prevăzute în calendarul U.N.E.S.C.O. în acest an constituie și pentru Conservatorul clujean o preocupare prioritară. Din suita manifestărilor care au avut loc pînă în prezent, ne vom opri asupra unui număr de patru concerte pe care le considerăm mai semnificative atît sub aspectul repertoriului abordat cît și prin ținuta elevată a interpretării, datorită contribuției unor artiști binecunoscuți în viața noastră muzicală la ora actuală.

Primul recital închinat creației lui J. S. Bach a cuprins în debutul programului *Concertul italian B.W.V. 971* (la pian Ileana Prada) iar în final *Concertul în do minor B.W.V. 1.060* interpretat de Ileana Prada și Georgeta Anghel. Deși aproape ireproșabile din punctul de vedere al realizării tehnice, cele două versiuni au pus sub semnul incertitudinii unele elemente stilistice ale interpretării. In *Concerto nach italienischen gusto* după cum se știe, partea a doua (Andante) — cea despre care H. Moser spunea că este „...cea mai frumoasă idealizare a tipului vivaldian..." — iradiază asupra întregii lucrări unele trăsături ale *spiritului italian* și nu etalează o simplă manieră, fapt care impune celui ce intenționează a-i da tălmăcire pe podium o transfigurare a propriei subiectivități, ca o condiție primordială. Din păcate, nici Ileana Prada și nici Georgeta Anghel nu au posedat în prestațiile mai sus amintite acea combustie internă absolut necesară depășirii ispititoarelor zone ale eufoniilor, viziunea lor concretizîndu-se într-o precipitare a mișcărilor rapide sau într-un gen de expresivitate tributar efuziunilor, în părțile lente.

O perfectă împletire între rigoare și suplețe am remarcat însă în aria din *Cantata „Phoebus și Pan" B.W.V. 201*, unde pe lîngă cantabilitatea consistentă a frazelor mezzosopranei Edith Simon și fermitatea ritmică a clavecinului și violei da gamba (interprete : Suzana Pentek și Ilse L. Herbert), cei doi flautiști, Gavril Costea și Soos Margareta, și-au susținut partitura cu o sensibilitate agogică și dinamică rafinată, pe linia marii tradiții enesciene în aceste domenii ale căror probleme le întîlnim atît de rar rezolvate practic, corespunzător, mai ales în cadrul stilului la care ne referim. Cu dezinvoltură a cîntat și oboistul Aurel Marc, acompaniat la clavecin de Suzana Péntek și de Ilse L. Herbert la viola da gamba, în *Sonata în sol minor B.W.V. 1.030 b.*, dar și cu o interiorizare care a conferit o deosebită consistență și un clar contur frazelor muzicale.

Revelația serii s-ar putea spune însă, că a constituit-o evoluția cuplului Ilse L. Herbert — viola da gamba — și Ecaterina Botár — clavecin —, în *Sonata în sol minor B.W.V. 1.029*, unde resursele expresive ale clavecinului au fost exploatate intensiv, printr-o magistrală îmbinare a culorilor timbrale ale registrelor, care a dat impresia surprinzătoare și a unor creșteri sau descreșteri de nuanțe. În partea a doua a *Sonatei — Adagio —*, această fermecătoare subiectivizare a acompaniamentului, cu efecte de lăută și

https://biblioteca-digitala.ro

culori armonice superioare sau grave, a iluminat frumusețea serafică a melodiei violei da gamba — intonată „non-vibrato", asemenea unui nimb policrom, îndemnînd la o adîncă reculegere. A fost, în mod indiscutabil, un moment de mare artă.

Ecaterinei Botár i-a revenit sarcina de a inaugura festiv cel de al doilea recital Bach, al formației „Collegium Musicum Academicum", cu *Suita engleză nr. 2 în la minor, pentru clavecin solo, B.W.V. 807*. Și în acest caz ea a demonstrat aceeași artă în mînuirea registrelor prin combinații rafinate, în funcție de caracterul nu numai al părților principale — *Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée I—II* și *Gigue* — ci chiar al unor momente din cadrul acestora, realizînd astfel o interpretare emoționantă prin simbioza elementelor de gingășie și puritate, reprezentate de sonoritatea delicată a instrumentului și dimensiunea estetică monumentală a muzicii.

În cele trei arii pentru mezzosoprană, din *Cantatele nr. 136* (cu oboe d'amore și continuo), *nr. 103* (cu flaut și continuo) și *nr. 110* (cu oboe d'amore și continuo), Liliana Bizineche alături de membrii formației „Collegium Musicum Academicum" a cîntat cu o muzicalitate cultivată, pe deplin stăpînă pe tehnica vocală specifică stilului baroc, dar expresivitatea sa a trădat un anumit efort de transpunere într-un spațiu dramatic imaginar, reflectat, dealtminteri și în atitudinea scenică teatrală adoptată, în evident contrast cu interpretarea interiorizată a partenerilor. Avem însă ferma convingere că talentata artistă dispune de suficiente resurse pentru a depăși acest stadiu al „trăirilor regizate", în favoarea unui atașament sincer și profund față de o muzică de asemenea valoare, devenind în viitor o colaboratoare permanentă și de nădejde a prestigioasei formații la la care ne referim.

După cum am mai constatat și în precedentul recital, Gavril Costea a dovedit predilecție pentru inflexiunile agogice în interpretare. Versiunea *Sonatei în mi major B.W.V. 1.035*, pentru flaut și continuo, a reconfirmat această caracteristică definitorie, care a fost completată și de o sonoritate compactă și strălucitoare în același timp, ce încrustează parcă linia melodică a frazelor. (Dintre cele patru părți ale lucrării — Adagio ma non tanto, Allegro, Siciliana și Allegro assai —, mișcările lente au fost mai edificatoare în acest sens).

Ca ultim punct al programului, *Triosonata în re major, B.W.V. 530* pentru flaut, oboi și continuo, a relevat din plin potențialul expresiv al formației. Acest minunat colectiv a sunat ca un complex instrument într-o combinație timbrală de o calitate excepțională, ca rezultat al unei îndelungi practici în ansamblu. Cîntul interpreților este impulsionat în momentul de față, mai mult poate decît altădată, de acea totală dăruire care le permite să fie independenți și contopiți în același timp în momentul oficierii actului interpretativ. Iar dacă ne gîndim că această dezinvoltură deosebită se manifestă într-un spațiu stilistic căruia doar puțini au harul de a-i dezvălui incomparabilele splendori, vom putea aprecia după cum se cuvine dimensiunea evenimentului artistic din seara respectivă, care a impresionat adînc numerosul public prezent în sală.

Cu certitudine, tot ca un eveniment muzical trebuie privit și recitalul Gerdei Türk, care ne-a prilejuit audierea uneia din capodoperele lui J. S. Bach, extrem de rar întîlnită în repertoriul pianiștilor noștri: *Variațiunile Goldberg*. Gerda Türk ne-a oferit o versiune minuțios elaborată, epurată de efuziuni, într-un climat emoțional temperat care a atins însă cote de înaltă căldură expresivă în cel de al nouălea „tripticon", mai precis, în celebrul „Adagio" definit drept unul din momentele de „supremă expresie plămădită de spiritul uman" alături de „Es ist vollbracht" din *Johannespassion* (nr. 58), „Erbarme dich" din *Matthäuspassion* (nr. 47) sau „Crucifixus" din *Hohe Messe* (nr. 5) (S. Toduță) — marcînd astfel momentul culminant care reprezintă „încoronarea întregii lucrări" (H. Keller).

Sub conducerea lui Cornel Țăranu, formația „Ars Nova" a prezentat un program omagial închinat lui Alban Berg, a cărui aniversare este de asemenea înscrisă în agenda U.N.ES.C.O. a acestui an. Concertul a debutat cu *Sonata nr. 1 pentru pian, op. 1 în si minor*, interpretată de Gerda Türk, lucrare de un lirism de factură neoromantică, al cărui patos este însă atenuat prin armonii subtile, personale, care conduc înspre momente marcate de o sensibilă nuanță nostalgică. În continuare, mezzosoprana Liliana Bizineche, acompaniată de pianista Monica Mureșan Giurgiuman, a cîntat trei lieduri caracterizate printr-o maximă concizione, cu melodii duioase și armonii senine *(Im Zimmer)* sau discret cromatizate *(Schiflier* și *Traumgekrönt)*.

O surpriză emoționantă a fost acea prezentare „sui generis" a celor *Patru piese pentru clarinet și pian* (interpretate de Ioan Goilă și Ninuca Oșanu Pop) — renumite prin concentrarea extremă a formei ca rezultat al condensării unui material amplu cu virtuală potențialitate —, cînd actorul Anton Tauf a dat citire versurilor *„Piese de Alban Berg"* ale mult regretatei Eta Boeriu.

Prin cel de al treilea act din opera *Wozzeck* (scenele 2—4), cîntat într-o versiune în limba română, datorată baritonului Ion Budoiu, concertul a cunoscut un moment de vîrf pe care-l consemnăm aici ca al treilea eveniment important din suita manifestărilor comentate de noi. Cu concursul pianistei Suzana Pentek și al studentelor secției de canto Carmen Arieșanu-Codreanu și Carmen Popescu, Ion Budoiu a interpretat actul uciderii Mariei, într-un mod cu totul excepțional, viziunea sa artistică fiind concretizată muzical cu o măiestrie care a avut darul de a suplini în conștiința publicului, în bună măsură, lipsa montării scenice. În acest context, *Fuga Ricercata* de Bach-Webern, propusă de Cornel Țăranu ca punct final al concertului, a adus un binevenit contrast, opunînd tumultului răscolitoarelor pasiuni lumești, un univers estetic dominat de legile echilibrului și rațiunii, reafirmînd totodată în aceste importante momente aniversare, ca pe o metaforă, ideea interferenței marilor spirite creatoare ale omenirii.

Casiu BARBU

GALAȚI

Zilele muzicale „Dimitrie Cuclin"

Participăm de multe ori, la manifestări muzicale care, prin nota lor aparte, conferită de contextul artistic în care se desfășoară, prin frumusețea opusurilor audiate, prin valoarea interpreților, reușesc să se imprime adînc în sufletele noastre. Un asemenea moment artistic, de o semnificație deosebită, l-a constituit desfășurarea la Galați, în 25 și 26 martie 1985, a „Zilelor muzicale Dimitrie Cuclin", manifestări organizate sub auspiciile Comitetului județean de cultură și educație socialistă Galați, Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România, Bibliotecii „V. A. Urechia" și Teatrului muzical „Nicolae Leonard" din Galați, cu prilejul împlinirii la 24 martie 1985, a 100 de ani de la nașterea acestei personalități complexe a culturii românești: compozitor, pedagog, estetician, filozof, poet și dramaturg, „cel mai mare gînditor în domeniul muzicii" cum îl definea George Enescu.

Timp de două zile am asistat la o desfășurare impresionantă de acțiuni, care au avut darul să proiecteze în conștiințele contemporaneității proeminenta personalitate a lui Dimitrie Cuclin, care pentru meri-

https://biblioteca-digitala.ro

tele-i deosebite a fost distins cu Premiul I de compoziție „George Enescu" (1913), Premiul Academiei Române (1923 și 1934), Premiul național de compoziție (1939), Ordinul Muncii clasa I (1955), Premiul II „Ion Vidu" (1960), Ordinul Meritul Cultural clasa I (1969).

Importante forțe cultural-artistice gălățene și-au dat concursul la buna desfășurare a acestor manifestări : tovarășul Oprea Nedelcu — directorul Bibliotecii „V. A. Urechia", soliștii Georgeta Pinghireac și Ion Suciu, corul și orchestra Teatrului muzical din Galați — ansambluri pregătite de dirijorii Dimitrie Macarie și Ury Schmidt, — alături de care au fost invitați cîțiva oaspeți bucureșteni — muzicologul dr. Vasile Tomescu, compozitorul și muzicologul Vasile Donose, profesor dr. în filozofie Dumitru Matei, conferențiar universitar Ana Iftinchi, lector universitar Alexandru Leahu.

„Zilele muzicale Dimitrie Cuclin" de la Galați s-au deschis printr-un vernisaj al expoziției „Dimitrie Cuclin — compozitor și gînditor român" — expoziție orînduită cu gust și competență de Valentina Leonte și Radu Doina, la sediul Bibliotecii „V. A. Urechia". În cadrul vernisajului, la care au participat, din partea forurilor locale, tovarășa Emilia Andrunache, membră a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, secretar al Comitetului județean de partid, tovarășa Florica Șerbănescu, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Galați, tovarășul Constantin Hagiu, șeful secției de propagandă a Comitetului județean de partid Galați, tovarășul Alecu Sfetcu, directorul Teatrului muzical „Nicolae Leonard" din Galați, — au fost prezentate importante documente cuclinene (manuscrise ale unor lucrări simfonice, opere, concerte, lieduri, lucrări filozofice, lucrări din seria „Dialogurilor") aflate, astăzi, în păstrarea Bibliotecii gălățene, multe dintre aceste materiale fiind puse la dispoziția Bibliotecii „V. A. Urechia" de profesorul Vladimir Constantin Mașala. Numerosul public participant la acest vernisaj a putut observa, astfel, multitudinea de planuri pe care s-a manifestat Dimitrie Cuclin în cei 93 de ani de viață. Dealtfel, în cuvîntul său muzicologul Vasile Tomescu a surprins traseele pe care a evoluat gîndirea muzical-estetică a acestui exponent remarcabil al culturii muzicale românești.

Cîteva importante elemente privind interpretarea creației pentru pian a lui Dimitrie Cuclin, în baza indicațiilor primite de la autor, ne-au fost oferite de conf. univ. Ana Iftinchi, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București — elemente teoretice însoțite de exemplificări practice cu concursul studentei Gyuris Maria, aflată în anul IV de studii la Conservatorul bucureștean. Un scurt recital muzical-poetic a contribuit la o apropiere a publicului de creația lui Dimitrie Cuclin. Protagoniștii acestui moment artistic au fost soprana Georgeta Pinghireac, tenorul Ion Suciu, acompaniați de pianista Carmen Cristea Bolboceanu, corul Teatrului muzical, pregătit de Dumitru Macarie și actorul Gheorghe V. Gheorghe de la Teatrul dramatic din Galați, care a recitat cîteva poeme din lirica muzicianului omagiat.

Deosebit de interesant a fost colocviul pe tema „Dimitrie Cuclin — personalitate complexă a culturii românești", desfășurat în aula Bibliotecii județene. Comunicările susținute aici de tovarășa Emilia Andrunache, pe tema „Dimitrie Cuclin, reprezentant de frunte al culturii românești", de muzicologul Vasile Donose — comunicare intitulată „Idei estetice în opera lui Dimitrie Cuclin" — de muzicologul Alexandru Leahu, comunicare ce s-a referit la „Aspecte ale gîndirii sistemice în viziunea lui Dimitrie Cuclin" și deasemenea comunicarea profesorului dr. Dumitru Matei care a avut în vedere analizarea gîndirii filozofice a lui Dimitrie Cuclin în contextul gîndirii filozofice românești și universale — toate aceste comunicări au conturat, cu competență și discernămînt critic, personalitatea adeseori controversată, dar de ample dimensiuni de cuget și de forță creatoare, a lui Dimitrie Cuclin. După cum sublinia și muzicologul dr. Vasile Tomescu în încheierea colocviului, comunicările au avut darul să adîncească și să releve aspecte inedite ale operei și personalității cuclinene, marele muzician și gînditor înscriind, în patrimoniul culturii românești din primele decenii ale acestui veac, contribuții de adîncă semnificație — în sensul vocației universale a muzicii românești și în contextul ideilor estetico-filozofice de esență umanistă afirmate de-a lungul timpului.

Poziția gîndirii estetice cuclinene în raport cu rolul și funcțiile muzicii, ca expresie a vieții însăși, ca „vivantă aureolă de frumos și adevăr", gîndire în care definitorie este funcția psihologică aflată la baza întregului sistem funcțional-muzical — poziție subliniată în comunicarea muzicologului Vasile Donose ; raportul de interdependență dintre ideile teoretice ale lui Dimitrie Cuclin și sisteme ale gîndirii științifice din cibernetică — de pildă, —, precum și unele priorități cuclinene în identificarea spectrului de armonice naturale ale sunetului muzical — probleme surprinse de comunicarea muzicologului Alexandru Leahu; originalitatea gîndirii filozofice a muzicianului român, îndeosebi prin definirea, în sens materialist a dialecticii esență-substanță, prin care ni se relevă coordonatele gnoseologică și ontologică ale filozofiei lui Dimitrie Cuclin — idei subliniate de comunicarea prof. dr. Dumitru Matei, cercetător la Institutul de filozofie — iată o foarte succintă enumerare a tezelor și punctelor de vedere expuse în cadrul colocviului.

Potrivit aprecierilor muzicologului Vasile Tomescu, colocviul a scos în evidență, între altele și obligația ce revine tuturor celor ce studiază și analizează creația filozofică, estetică, muzicală și literară a lui Dimitrie Cuclin de a scruta imensul univers de cultură cuclinian — cu spirit critic, în sensul relevării marilor valențe ale acestei creații. „Timp de șase decenii — arăta muzicologul Vasile Tomescu — Dimitrie Cuclin a zămislit o operă cardinală și noi, cei de astăzi, sîntem datori să o analizăm și să discernem valorile reale din contextul extrem de bogat al lucrărilor sale".

În agenda manifestărilor „Zilele muzicale Dimitrie Cuclin" de la Galați a figurat și o întîlnire, organizată în dimineața zilei de 26 martie a.c., la Liceul „Vasile Alecsandri" — cu cadre didactice și elevi. La acest liceu a învățat Dimitrie Cuclin între anii 1896—1903. Expunerile prezentate de muzicologul Vasile Donose, filozoful Dumitru Matei și profesorul Gheorghe Spiridonescu, directorul liceului, au trezit un viu interes în rîndul auditoriului, realizînd credem, o necesară deschidere a gustului tinerei generații spre cunoașterea dimensiunilor personalității muzicianului ca fiu strălucit al Galațiului și promotor neobosit al culturii naționale.

„Zilele muzicale Dimitrie Cuclin" au fost încheiate de concertul programat în sala Teatrului „Nicolae Leonard". Interpreții — pianistele Ana Iftinchi, Maria Gyuris, soprana Georgeta Pinghireac, tenorul Ion Suciu, corul Teatrului — pregătit de Dimitrie Macarie și Orchestra Simfonică a Teatrului, aflată sub bagheta lui Ury Schmidt — au oferit numerosului public prezent în sală fragmente din cîteva lucrări ale lui Dimitrie Cuclin mai puțin cîntate, unele dintre ele prezentate chiar în primă audiție : *Suita I pentru pian, Sonata pentru pian*, prelucrări folclorice, scenă din opera *Bellerophon, Suita a II-a pentru Orchestră, Simfonia a XVIII-a*.

În ansamblul lor, manifestările de la Galați, prilejuite de sărbătorirea împlinirii a 100 de ani de la nașterea compozitorului și gînditorului Dimitrie Cuclin s-au constituit într-un eveniment cultural-științific remarcabil în seria inițiativelor de evaluare critică a marilor moșteniri pe care trecutul le-a destinat circuitului viu și permanent al valorilor spiritualității naționale.

Rodica SAVA

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANȚA

Festivalul muzicii de operă și balet

În perioada 15 martie — 19 aprilie, s-a desfășurat la Constanța cea de a XI-a ediție a Festivalului muzicii de operă și balet, găzduit de Teatrul Liric din acest municipiu.

Merită a fi subliniate, înainte de toate, pasiunea și consecvența organizatorilor care oferă în fiecare an, seară de seară, timp de peste o lună de zile, spectacole de operă și balet, spectacole la care invită soliști, dirijori, balerini din țară și de peste hotare, constituind deci un adevărat festival, singurul de acest gen de la noi.

Anul acesta, au avut loc 18 spectacole de operă și 5 de balet, dintre care două au fost prezentate de Teatrul „Fantasio". Repertoriul a cuprins lucrări de Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti, Bizet, Adam, Ceaicovski.

Muzicii românești i-au fost dedicate seara de deschidere (în care s-a prezentat opera *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu și un balet realizat de Anca Tudor pe *Dixtuorul* enescian), un recital de arii și lieduri din creația compozitorilor români și o parte dintr-un spectacol de balet al Teatrului „Fantasio", în care Oleg Danovschi a oferit o variantă coregrafică originală a *Rapsodiilor române* de Enescu.

O inițiativă remarcabilă în ediția din acest an a festivalului a fost prezentarea în concert a două capodopere mozartiene : *Nunta lui Figaro* cu soliști de operă cunsacrați din București, Iași, Cluj-Napoca, Galați, Constanța — și *Don Giovanni* — cu o distribuție alcătuită preponderent din tineri soliști, unii încă studenți ai Conservatorului bucureștean. Ambele concerte au fost pregătite și dirijate de Paul Staicu la pupitrul Orchestrei simfonice a Teatrului Liric din Constanța.

O altă inițiativă în acest an a fost aceea de a invita teatrele de operă din București, Cluj-Napoca (Opera Română) și Iași să prezinte cîte un spectacol. Dar de la idee la realizarea ei drumul este adesea complicat, astfel că la spectacolul de la 1 aprilie în care Opera Română bucureșteană trebuia să prezinte *Tosca,* au rămas nemodificate doar titlul lucrării și trei nume mai puțin semnificative din distribuție.

O amintire de neșters a lăsat însă spectacolul colectivului Operei Române din Cluj-Napoca ; o *Boema* cu Angela Nemeș, Emil Gherman. Margareta Fînățeanu, Dan Serbac, Titus Pauliuc, Traian Aga în rolurile principale.

Remarcabil a fost și spectacolul cu *Trubadurul,* prezentat sub bagheta ieșeanului Corneliu Calistru, avînd în distribuție pe Mioara Cortez-David, Evredica Filipovici, Filimon Siminic, Visarion Huțu, soliști de prestigiu ai Operei din Iași. Desigur, orchestra, corul, o parte din distribuție au aparținut și la aceste spectacole Teatrului Liric din Constanța.

Merită toate laudele acest ambițios colectiv artistic din care menționăm doar cîteva nume : dirijorii Gheorghe Stanciu și Radu Ciorei, soliștii Niculina Cîrstea, Margareta Andriescu, Victor Axinte, Aida Abagief, Veronica Diaconu, Maria Dorobanțu, Romfilia Radu, Lucreția Covali, Emilia Ciurdea, Iuliu Pușcașu, Gheorghe Țirea, Sofronie Cădariu.

Referindu-ne la oaspeții din străinătate, ediția din acest an a festivalului constănțean a beneficiat de participarea soliștilor : Ana Starostova (soprană) și Pavel Cervinka (bariton) din R. S. Cehoslovacia, Vladimir Todorov (tenor) din R. P. Bulgaria și Giuseppe Pastorello (tenor) din Italia. Pe acesta din urmă, l-am urmărit în rolul Mario din opera *Tosca* de Puccini și nu l-am găsit prea convingător. Se impune, credem, un plus de informare prealabilă invitării unor oaspeți, o colaborare mai strînsă a organizatorilor cu A.R.I.A.

Cele 26 de spectacole, concerte și recitaluri care au alcătuit ediția din acest an a Festivalului muzicii de operă și balet de la Constanța s-au bucurat și de participarea unui foarte mare număr — mai mare ca oricînd — de interpreți invitați din țară.

Pe cîțiva i-am amintit deja. Menționăm — cu regretul că spațiul nu ne permite o enumerare mai amplă — și pe dirijorii Marian Didu de la Teatrul de Operetă din București și Dorel Munteanu de la Teatrul Muzical din Brașov, pe balerinii bucureșteni Carmen Angheluș, Gheorghe Bodnarciuc, Florin Brîndușe, Gheorghe Constantinescu, precum și soliștii David Ohanesian, Florin Diaconescu, Victoria Bezetti, Lucia Țibuleac, Constantin Gabor, Elena Cernei, Octavian Naghiu, Emil Iurașcu, Nicolae Urziceanu, Vasile Martinoiu, Florin Georgescu, Mihai Zamfir, Agneta Kriza, Adriana Severin, Airizer Csaba, Marilena Marinescu, Daniela Vlădescu, Emil Pinghireac, Ion Frigioiu, Nicolae Urdăreanu, Mîndra Cernescu, Alexandru Moisiuc, Cristian Caraman.

Urăm acestui adevărat maraton artistic care este Festivalul muzicii de operă și balet să rămînă aceeași frumoasă tradiție a Teatrului Liric din Constanța, îmbogățindu-se calitativ cu fiecare ediție.

Ligia ARDELEAN

RECENZII

Pascal Bentoiu — „Capodopere enesciene"

După trei decenii de la moartea lui George Enescu această carte, publicată recent de Editura muzicală, aruncă în plină lumină adevărul că numai un foarte mare compozitor se oferă posterității într-o operă care naște, odată cu timpul, mereu alte interpretări și opțiuni. Pascal Bentoiu s-a dedicat unei călătorii în lumea compozițiilor enesciene pentru a povesti descoperirile sale de-a lungul acestei aventuri spirituale pe care el o parcurge cu iubire pentru ideea că ne aflăm în fața unuia dintre creatorii de primă mărime din veac. Acest adevăr este dezvăluit cu ajutorul unui arsenal impresionant de mijloace puse în mișcare de vocația pentru subiectivitate, trăsătură — îmi pare — caracteristică omului, implicit compozitorului și muzicologului ce ne-a dat această originală sinteză. Dar subiectivitatea înălțată ca o flamură neastîmpărată peste edificiul cercetării unor partituri îndelung examinate și de alții rămîne consecvent călăuzită de practica savantă a analizei textelor muzicale.

Ceea ce Pascal Bentoiu numește pe undeva, după cîteva sute de pagini, „partea prozaică a comentariului" constituie structura de rezistență a demonstrației sale care este pas cu pas, deci loc după loc parcurs în acest periplu, angajată într-un efort de nouă restituire. Căci el are foarte des argumentele, intuițiile dar și predispoziția necesare unei astfel de observări nuanțat divergente față de studiile despre Enescu anterior elaborate.

O astfel de interpretare, construită pe confirmări dar și pe un procent important de contrapropuneri,

https://biblioteca-digitala.ro

impune nivelul cel mai înalt atins pînă acum ca pe un start obligatoriu. Discuția se angajează deci cu aceeași rigoare care este însă diversificată într-un ansamblu de criterii : compoziționale, estetice, etice, culturale, sociologice... Ea devine un joc organizat al ideilor mari ce se rotesc în jurul personalității lui Enescu. Un joc intelectual impulsiv, animat de ceea ce aș numi „fantezie lucidă"; și aici, talentul lui Pascal Bentoiu stimulează în cititor curiozitatea pentru o lectură care este pasionantă.

Încercînd să scriu aceste rînduri, le-am rescris de cîteva ori : fiecare reluare mi-a fost dictată și necesară pentru că nu găseam ierarhia potrivită pentru a sugera semnificativ diversitatea probelor ce le aduce Bentoiu pentru a lumina natura interioară a elaborării operei enesciene și în același timp *motivația destinului ei în istorie*. Și poate că pînă la urmă nedibăcia mea să fi fost revelatoare pentru adevărul că nu această discernere gradată ar fi de primă însemnătate, ci tocmai sesizarea efectului pe care anvergura globală a tezelor, treptat formulate, îl dobîndește. Analiza sistematică a celor XXVI de capodopere explică prin ce este Enescu un compozitor de însemnătate universală pentru secolul XX, pentru secolele de cultură muzicală trecute și viitoare. Ea răspunde și celei mai grave inadvertențe cu care moștenirea compozitorului Enescu se confruntă : perceperea incorectă (incompletă, inadecuată) a valorii ei exemplare.

Printre numeroasele atacuri și mișcări strategice ale autorului în teritoriile centrale ale dezbaterii, una din afirmațiile de o subtilitate revelatoare îmi pare următoarea : cu cît substanța inedită a unei muzici este mai dificil de deslușit în semnele unicității ei, cu atît sînt tentați auditorii să observe, să rețină ceea ce li se ivește a fi cunoscut, „locurile comune". Enescu nu s-a supus niciînd vreunei constrîngeri și cu atît mai puțin a fost el covîrșit de tensiunile spiritelor angajate într-o demonstrație inovatoare. Și iată că tocmai această a doua jumătate a secolului a inventat confuzia între termeni fundamental independenți ca *inovație — progres — valoare*, acreditînd tot mai ambițios criteriul după care evenimentele istoriei artei ar fi ordonate de procentul considerabil al ineditului. Numai că, odată cu fiecare nouă operă, Enescu a construit lumea muzicii sale în care linia esențială clasică, linia esențial romantică, linia impresionistă, neoclasicismul (pregnante notațiile despre postulările „avant la lettre"), relația universului melodic cu sfera unui folclor românesc global, în fine linia esențial deschizătoare de drumuri se leagă în concepte de impunătoare invenție și magnifică expresie. Dacă Enescu ar fi rămas într-o singură direcție succesul său de public ar fi fost cert, spune Pascal Bentoiu.

Autorul consideră *Simfonia a II-a, opus 17*, ca punctul de maximă disjuncție dintre compozitor și epoca sa (1912—1914), definind cuprinzător această lucrare „hipergenială", ce s-a dovedit pe atunci de un Don Quichotism fermecător și patetic. „Dementială încredere în Idee, în Om, în iubire și frumos", în plină ascensiune a expresionismului, *Simfonia I* se dovedește unică atît prin ethosul ei cît și prin tehnica special adecvată. Enescu nu prelua ci crea forme în virtutea unei libertăți individuale totale, iată ce demonstrează fiecare capitol începînd cu *Sonata opus 6, pentru pian și vioară*, al cărei nivel valoric rupea ordinea instaurată pînă atunci și atingea zona absolutului artistic. Amploarea, îndrăzneala și reușita proiectului de lucru al *Octetului de coarde, opus 7* ; motivele pentru care și în *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, opus 8*, se arată ceea ce numim în artă perenitate ; incursiunile în analiza psihologiei succesului, pentru *Rapsodiile române*, cu toate că ele sînt departe de a fi reprezentative pentru integralitatea sufletului românesc ; sesizarea mobilității spiritului unui compozitor al cărui orizont expresiv se transformă, în aceeași lucrare, deschizîndu-se spre altceva, ca în *Suita I, opus 9* ; reașezarea *Simfoniei I, opus 13*, în spiritualitate latină și nostalgie nocturnă mai curînd eminesciană decît tristanescă, lansarea cunoscutei semnificații a tehnicii de prefacere motivică, a lucrului cu foarte puține elemente generatoare ; sesizarea acelei „frumuseți subtile și discrete a dialogului platonician" din *Dixtuorul opus 14* ; modul în care uraganul *Simfoniei a II-a* luminează motivații interioare în opere vecine, ca *Suita a II-a* și mai ales ascensiunea spre platforma acelei muzici pe care Pascal Bentoiu o simte „Apogeu de civilizație"... capodopera supremă a muzicii simfonice enesciere, *Simfonia a III-a*, op. 21. După care compozitorul nu mai poate fi raportat decît la el însuși ; întreaga manevră de atac a dezbaterii asupra operei *Oedip*, organizată din nou, cu nonconformismul incitant propunînd și avansînd mențiuni critice asupra lipsei de unitate a cadrului dramatic (libretul), adîncește tezele cunoscute despre efectul extraordinar al logicii muzicale care se înalță din logica interioară a acțiunii. De pildă legarea Preludiului de actul III, comentariul despre circulația leitmotivelor, care pentru un auditor sensibil a fost din totdeauna impresionant surprinzătoare tocmai prin alunecări de revelații subtil psihologice : firesc deci, ca Iocasta și Tirezias să enunțe în momente disparate, pe exact același traiect muzical, o întrebare enigmatică al cărei răspuns este numele *Oedip*, tot așa după cum firesc pare ca între leitmotivele *Oedip, Sfinx, Destin* să fie șovăielnică sau clară identitate. Discursul muzicologic asupra *Sonatei pentru pian opus 24, nr. 1* nu se abate de la conceptul că întreaga istorie a culturii se scrie (ca și în această exegeză) într-o serie de provocări. Compoziția este proiectată tot într-un sistem de relații — în mare măsură inedit sesizate și propuse — cu opera de pînă atunci a maestrului și cu alte lucrări pianistice din literatura universală. Dominantă rămîne discuția asupra gîndirii lui George Enescu ; de aceea rîndurile noastre evită constant acele precizări care, desprinse din context, ar risca să creeze o falsă redare a acelui atît de nunțat spirit interpretativ care îl caracterizează pe Pascal Bentoiu.

Deci, vom urmări cu maximum de interes și demonstrația asupra modelului unic ce este *Sonata a III-a pentru pian și vioară, opus 25*. „Am protestat și voi mai protesta împotriva genului de analiză care nu tinde către altceva decît să justifice existentul, clădind pe descriere explicația valorii. *Sonata a 3-a* nu este extraordinară pentru că autorul a pus în ac-

https://biblioteca-digitala.ro

țiune un număr restrîns de modalități de esență folclorică, ci pentru că — procedînd în cazul de față așa — a creat o lucrare de magnific echilibru, străbătută de niște linii de forță care se însumează infailibil, și care atinge în cele din urmă dimensiunea tragică — suprema dimensiune artistică — prin niște mijloace a căror simplitate nu poate să nu uluiască pe orice observator atent." Extrasul nu reprezintă decît schematic reala extensie a analizei din acest capitol. După cum semnificativ ni se pare și citatul următor :

„Pentru a nu știu cîta oară îmi pun aceeași întrebare : oare un autor care ar fi scris numai lucrarea de care mă ocup acum ar avea sau nu dreptul la un loc de cinste în istoria muzicii ? Și nu-mi pot răspunde decît afirmativ. Iacă încă o partitură-unicat, atît de originală încît mulți trec pe lîngă dînsa ca pe lîngă o banalitate oarecare și atît de plină încît numai zeci de audiții — repet, zeci de audiții — pot aduce cît de cît pe ascultător la nivelul bogățiilor ei. Enescu plătește și aici tribut pentru intransigența sa complexitate". Astfel debutează capitolul despre *Sonata pentru pian, opus 24, nr. 3*, și gîndurile de mai sus însoțesc în esență tot ce s-a parcurs pînă aici din peisajul enescian ca și aventura călătoriilor următoare : operele memoriei afective, *Suita sătească opus 27, Impresii din copilărie, opus 28* lucrările de cameră *opus 29, 30, Quartetul de coarde opus 22, nr. 2* pentru care este de crezut că vorbele nu pot spune mai nimic *din* muzică și destul de puține despre muzică. „Sublima cantilenă... duhul unei întregi existențe umane", *Simfonia de cameră, opus 33,* încheie drumul călătorului care cum de nu va fi dat semne de oboseală după asemenea măcinare a forțelor sale entuziaste ?

Maturitatea noastră a tuturor este chemată să existe înțelegînd și valoarea capodoperei imperfecte, element rafinat distribuit în dialogul cu capriciile imprevizibile ale geniului. Oare *Hovanscina, Simfonia fantastică* sau *Simfonia dramatică „Romeo și Julieta"* (Berlioz este compozitorul de care Pascal Bentoiu îl leagă pe Enescu — Berlioz și Liszt, atunci cînd nu simte obsesia tutelei brahmsiene), oare *Moses și Aaron* sau *Lulu,* cîte dintre piesele lui Mahler, Janáček, Ives, Șostacovici, nu sînt capodopere imperfecte ? Viziunea catedralei *Sagrada familia,* sublim măreață și inspăimîntătoare, acel Antonio Gaudi care veghează în arhitecturi contorsionate Barcelona... Capodopera imperfectă (nu numai pentru că ar fi neîncheiată !) mi s-a părut întotdeauna un semn grav și cît de convingător, al suferinței spiritului creator ce se afirmă și astfel pe sine!

Amarnicului nostru secol (ce leagăn diform pentru capodopera imperfectă !) Enescu i-a dăruit „anacronic" elan de iubire, mesaj de bunătate, omenie, generozitate, blîndețe. Iată determinări de psihologie socială asupra gustului artistic răspîndit în epocă, determinări interpretînd analiza de laborator, parte a metodei de investigație subiectivă care dă acestei cărți statura ei de opus muzicologic strălucit. Imperfect poate, nu ne putem duce în toate hățișurile discursului analitic (exemple, scheme, dispoziția grafică a ilustrațiilor disecției în organismul muzical) pentru a scrie un alt volum, eventual studii comparate și ar fi perfect inutil. Important este că un aparat informațional uriaș servește *inspirat* credința sever apărată că muzica universală îi datorează lui George Enescu una din marile ei experiențe de împlinire în substanțialitate.

Firește, toți cercetătorii operei enesciene au urmărit, în fond, același scop. Noul volum are însă o forță de generalizare „prin" și „dincolo"' de prozaic, capabilă să respingă nedumeririle rostite sau nu ; el își permite consecvent manevrarea unui colocviu deopotrivă rațional și afectiv cu evoluția gîndirii muzicale europene. Poate că tocmai această afectivitate, atît de intransigent alungată din muzicologia-știință, prin ambiția justificată a cercetătorilor secolului nostru de a evita impresionismul facil, poate că tocmai această umanizare a elocinței care nu pierde contactul cu tehnica analitică, să fie marele ARGUMENT al cărții lui Pascal Bentoiu.

Ea devine implicit și o istorie a muzicologiei românești înfruntînd, odată cu viața și opera lui Enescu, viitorul ei și realizînd prin vastitatea subiectului im portanta ei devenire în ultimele decenii. O astfel de istorie, cum nimeni n-ar fi scris vreodată dacă muzicianul Pascal Bentoiu n-ar fi avut imaginația și nu ar fi simțit nevoia, adînc oneste, de a citi totul, de a remarca cu exigență supersensibilă revelațiile unor lucrări („Monografia George Enescu") și ale unor autori mereu invocați ca Wilhelm Berger, Octavian Lazăr Cosma, Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu... etc. etc. Pînă și mîndra mulțumire a prilejului de a fi de altă părere, care se strecura printre rînduri, pierde pe parcursul marelui volum umoarea malițioasă și rămîne în anvergura intelectuală a lui Pascal Bentoiu, care știe să discearnă tot ce s-a dovedit a fi impunător în gîndirea muzicologică românească.

Dacă ar fi să regăsesc în structura cărții *Capodopere enesciene* reflexe ale stilului compozițional enescian subliniat și în concluziile ei, aș spune că, asemenea lui Enescu în OPERA sa, Pascal Bentoiu edifică organic lucrarea, reușește că investească senzațional mereu același material tematic cu alte funcții expresive și că ceea ce îl interesează, în primul rînd, este problema profilului artistic al eroului său.

Tot ce ar mai fi de spus... stă scris în 577 de pagini reprezentînd și succesul, proba profesionalității Editurii muzicale.

Ada BRUMARU

https://biblioteca-digitala.ro

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Constantin Brăiloiu — „Colecția universală de muzică populară înregistrată — UNESCO"

Un eveniment deosebit, de valoare națională și mondială anunțat cu luni mai înainte s-a întîmplat acum. Este vorba de reeditarea pe disc a *Colecției universale de muzică populară înregistrată*, inițiată și efectuată de Constantin Brăiloiu, între anii 1951—1957.

Este util să cunoaștem istoria acestei colecții care conține muzică populară autentică de la 149 etnii. C. Brăiloiu înființează *Arhiva internațională de Muzică populară (A.I.M.P.)*, împreună cu etnologul bine cunoscut — prieten al marelui nostru istoric Nicolae Iorga, cu care a făcut cercetări în țara noastră — Eugène Pittard, pe lîngă Muzeul de Etnografie al orașului Geneva, în aprilie 1944, al cărei scop a fost studiul comparat al muzicii de tradiție orală a tuturor popoarelor de pe glob. În cadrul acestei Arhive, muzicianul român propune redactarea unei „colecții universale de muzică populară înregistrată pe disc", în 1951, idee însușită de UNESCO, susținînd-o cu ajutor material. Din 1951 pînă în 1957, Brăiloiu reușește să editeze 40 de discuri de muzică populară, însoțite de note explicative, redactate în două limbi.

Ziarele vremii, din diferite țări au salutat această inițiativă, arătînd valoarea ei considerabilă nu numai pentru știință ci și ca mijloc eficient de cunoaștere și apropiere a popoarelor. Eminenți savanți și-au exprimat acordul și admirația pentru rezultatele incomensurabile ale acestei munci. Din păcate, moartea prematură (20 decembrie 1958) a împiedicat terminarea proiectului savantului român. Dar, după moartea lui, *A.I.M.P.* își închide porțile, după cum ne informează multe ziare și reviste, din două motive : nu s-a găsit nici un specialist care să-și consacre întreaga viață acestui ideal măreț și nici un for nu și-a luat răspunderea materială a unei munci care cerea nu numai pricepere ci și mari cheltuieli.

Abia după 25 de ani de la moartea fondatorului ei, *A.I.M.P.* își reîncepe activitatea, grație mai multor personalități care au înțeles necesitatea continuării unei munci de importanță mondială. Tînărul muzician, Laurent Aubert, șeful unei orchestre de cameră de instrumente vechi, și-a însușit inițiativa noului director al Muzeului, Louis Necker cu sprijinul doamnei Marguerite Lobsiger-Dellenbach și al cunoscutului etnomuzicolog — fost rector al Conservatorului din Geneva, bun prieten al lui Brăiloiu.

Aceștia s-au gîndit că primul lucru care trebuie întreprins este reeditarea, pe discuri de tip modern, a Colecției univesale pentru a scoate din uitare întreaga operă a etnomuzicologului român. Repunerea în circulație a Colecției universale constituie un omagiu adus realizatorului ei, un mijloc de cunoaștere datorită valorii ei documentare, sociale și științifice.

Munca de copiere a fost dificilă și numai cu ajutorul combinat al specialiștilor din două continente (Europa și America) a fost posibilă, model, (de urmat) de colaborare științifică internațională. De fapt, ideea acestei întreprinderi a avut-o și prof. Jean-Jacques Nattiez, de la Facultatea de Muzică a Universității de la Montreal care însă nu a putut-o duce la bun sfîrșit din motive de ordin material. *A.I.M.P.* a inclus în broșura însoțitoare a colecției studiul introductiv al acestuia și benzile pregătite, fuzionînd astfel cele două proiecte. În acest studiu se tinde a restitui aportul lui Brăiloiu în contextul său științific și a-i degaja liniile directoare, ca „precursor și exemplu de imitat astăzi". La reeditarea colecției a mai contribuit secretarul general al A.I.M.P., Aubert, cu autorizația și încurajările CIM (Consiliul Internațional al Muzicii), Departamentul de Bele Arte și Cultură al Orașului Geneva, Muzeul de Etnografie (Geneva), Universitatea din Montreal, Radio elvețian romand și Atelierele de Etnomuzicologie din Geneva cu colaborare tehnică și materială : Emilia Comișel și M. Lobsiger-Dellenbach, S. Baud-Bovy, Louis Necker și Gilbert Rouset, iar realizarea tehnică Jacjeurs Goy (Centrul de copiere de la Radio elvețian) și Jean Décarle (Sectorul electroacurstic al Focultății de muzică de la Universitatea din Montréal).

Așadar, un regiment de colaboratori au reușit să copieze cele 40 de discuri de tip vechi pe discuri accesibile, superioare tehnic.

Colecția, după cum arată fondatorul ei, Brăiloiu, avea scopul de : 1. a salva documente muzicale prețioase ; 2. a pune în circulație științifică universală materialele necesare unui studiu larg comparativ și 3. a ușura contactele de la o țară la alta, prin intermediul muzicii populare. Colecția conține 69 piese : un disc consacrat eschimoșilor, 6, Asiei, 7 Africii și restul Europei. Din aceste piese, unele date pentru prima dată în circulație pe disc, menționăm cîteva : înregistrările lui J. Gabus (1938) la eschimoșii Caribous, cîntece tritonice din Italia și polifonii din Formoza (scoase dintr-o colecție distrusă în parte), muzica evreilor din Salonic (populație redusă la 5000 persoane din cele 90.000, în urma persecuțiilor antisemite) ; 59 piese au fost înregistrate înainte de 1945, etc. Colecția prezintă interes documentar, dar și pentru istoria etnomuzicologiei. Multe din aceste piese au fost înregistrate pe cilindri de fonograf, de cei mai mari folcloriști, din secolul trecut și din prima decadă a secolului nostru : Hornbostel, Curt Sachs, K. Stumpf, A. Daniélou, Saygun, C. Marcel-Dubois, G. Nataletti, Gilbert Rouget, Cecil Sharp, etc.

În colecția prezentă, documentele sonore au fost astfel grupate: pe disc 1: Africa, cu 7 etnii ; disc II

https://biblioteca-digitala.ro

Asia și eschimoșii (7 etnii); discurile III, IV, V, VI ; Europa (24 etnii).

Cu această extraordinară acțiune, noi românii și toți specialiștii lumii trebuie să fim recunoscători atît muzicianului român, de renume mondial Constantin Brăiloiu, cît și celor care s-au hotărît să-i continue munca, atît de valoroasă din punct de vedere științific, documentar, estetic și social.

Prof. Emilia COMIȘEL

Festivalul internațional „Zilele muzicale din martie" — R. P. Bulgaria, ediția 1985

Participările românești la manifestările muzicale de peste hotare au devenit tradiționale și mai mult decît atît, prezența românească este întotdeauna o garanție a valorii, a înaltului nivel de pregătire, a talentului, în fața cărora publicul și specialiștii de pretutindeni se înclină cu respect și admirație. Toate aceste calități au fost nu odată recunoscute ca rod al învățămîntului muzical din țara noastră, ca rezultat al atenției și grijii cu care cultura este înconjurată astăzi dar și al muncii și seriozității celor ce se apleacă asupra acestei nobile arte.

Toate acestea le-am simțit și trăit la Russe, în țara vecină și prietenă Republica Populară Bulgaria unde Corul și Orchestra simfonică ale Radioteleviziunii Române dirijate de Iosif Conta și Aurel Grigoraș, soliștii Sanda Sandru, Adina Iurașcu, Florin Diaconescu, Teodor Ciurdea, s-au numărat printre invitații de onoare la ediția din acest an a festivalului internațional „Zilele muzicale din martie" găzduit între 16 și 30 martie. A fost a 8-a participare a formațiilor noastre la această prestigioasă manifestare care în 1985 și-a sărbătorit 25 de ani de existență, deci o ediție jubiliară.

Entuziasmul și prietenia cu care am fost așteptați și întîmpinați ne-au întărit convingerea că arta noastră și mesagerii ei se bucură de simpatie și prețuire.

Concertele din 26 și 27 martie desfășurate în sala Casei de cultură din Russe au marcat memorabile succese, lucrările prezentate manifestînd un profund interes și o mare priză la public. S-au cîntat *Imnul soarelui* de Pietro Mascagni, *Concertul pentru clarinet* de Liubomir Pipkov (pagină de referință din creația compozitorului bulgar ce datează din anul 1966, executată de Petko Radev și la București în 21 martie dar și la Russe în 26 martie a.c. cu orchestra Radioteleviziunii sub bagheta lui Iosif Conta), *Pasărea de foc* de Igor Stravinski, fragmente din opera *Oedip* de George Enescu și *Messias* de Georg Friedrich Haendel.

Participarea românească a fost puternic semnalată prin multitudinea afișelor cu numele artiștilor noștri, fotografiile dirijorilor Iosif Conta și Aurel Grigoraș, ale soliștilor Sanda Șandru, Adina Iurașcu, Florin Diaconescu, Teodor Ciurdea, ca și conținutul programelor.

Michel Kîtev, directorul festivalului, ne declarase în acele zile : „Pentru a 25-a oară opinia publică bulgară va petrece momente emoționante în mijlocul oaspeților de peste hotare, participînd la unul dintre cele mai mari evenimente muzicale din țara noastră, „Zilele muzicale din martie". Istoria festivalului nostru este foarte bogată în fapte și evenimente pe fondul cărora apar foarte pregnant oamenilor de creație bulgari, meritele creatorilor și oamenilor de muzică din Republica Socialistă România. Pe podiumul de concert din Russe am avut fericirea să ne întîlnim cu arta celor mai reprezentative ansambluri, soliști și dirijori din România frățească. Am petrecut momente emoționante întîlnindu-ne cu arta Orchestrei simfonice și Corului Radioteleviziunii, a Orchestrei Filarmonice „George Enescu", a Orchestrelor simfonice din Iași, Cluj, am avut fericirea să vedem pe podiumul de concert și să ne întîlnim cu cei mai reprezentativi soliști care au cîntat sub bagheta celor mai renumiți dirijori români cunoscuți în toată Europa, dirijori din R. S. România.

Festivalul jubiliar este un prilej de a exprima mulțumirea cea mai cordială pentru aportul pe care România îl are la ridicarea prestigiului internațional și autoritatea manifestării „Zilele muzicale din martie".

Aceleași cuvinte, pline de entuziasm pentru artiștii noștri le-a avut și Krasimir Kiurciski, unul dintre reprezentanții de elită ai artei componistice bulgare contemporane :

„Impresiile mele personale despre Orchestra Radioteleviziunii Române dăinuiesc de anul trecut cînd, la 20 decembrie, în cadrul „Zilelor culturii bulgare" ei mi-au interpretat *Concertul pentru orchestră*.

Este un aparat orchestral extraordinar ce ar putea fi o mîndrie pentru orice țară : un sunet minunat, suflători minunați, se poate spune că este un ansamblu de nivel european, chiar mondial. Sînt fericit că vom avea posibilitatea, nu numai eu ci și colegii mei și publicul, să facem cunoștință cu marea artă a Orchestrei Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta".

Interpretarea, în cadrul celui de al doilea concert, a oratoriului *Messias* de Georg Friedrich Haendel, marcînd sărbătorirea în anul 1985 a tricentenarului nașterii marelui compozitor, a fost un adevărat triumf. Concentrarea maximă care s-a simțit pe parcursul întregii lucrări din partea soliștilor români a generat cu adevărat o execuție de excepție, răsplătită cu îndelungi aplauze. Corul, pregătit cu minuție și rafinament de către Aurel Grigoraș, soliștii, orchestra simfonică aflați sub bagheta dirijorului Iosif Conta au făcut demonstrația deosebitelor calități pe care le au într-adevăr și pe care le pot pune în valoare oricînd, atît într-un cadru aparte oferit de o participare internațională dar și în concertele „obișnuite" de joi seara în studioul din strada Nuferilor.

Festivalul „Zilele muzicale din martie" și-a închis porțile în seara de 30 cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven în interpretarea muzicienilor polonezi din Katowice conduși de Karol Stria, simbol al dorinței de pace și bună înțelegere între popoarele lumii, unicele condiții și idealuri eterne în care arta își poate exprima frumusețea și pune în valoare bogăția resurselor sale, capacitatea extraordinară de a-i face pe oameni mai buni, mai utili societății în care trăiesc.

Constanța BOTEZ-NIȚĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Schimb de experiență

(23 aprilie) Nu-mi propusesem să număr turnurile din Praga. Și totuși, după o primă scrutare de orizont știam că sînt în orașul celor 100 de turnuri. Nici nu doream să identific pilaștrii, consolele, capitelurile sau mai știu eu ce din aur masiv ori numai suflat. De la Hradčany la Vyšehrad, din Mala Strana pînă în Stare Město traversînd Vîltava pe Karlův-most, totul era însă limpede. Mă aflam în „Praga de aur". În orașul primei universități din Europa (Universitatea Karlovca), al celor 26 săli de teatru și mai ales al celor patru orchestre simfonice. *(24 aprilie).* Dar și al Centrului de informații muzicale a Fondului muzical ceh — instituție a cărei menire este propagarea muzicii cehe în străinătate, editînd în acest sens un buletin lunar —, unde arbitrați de dr. Jan Ledeč, directorul centrului am purces la un slalom (uriaș !) printre creațiile din ultimii ani ale gazdelor noastre. Aici s-au derulat primele audiții personale cu *Omagiu lui Janáček* pentru cvintet de alamă de Josef Matěj, *Meridian* pentru orchestră de Luboš Fišer, *Simfonia concertantă* pentru corn și orchestră de Arnost Parsh, *Minutele primăverii* pentru cvintet de suflători de Ctirad Kohoutek, *Zorile* — suită pentru cor de copii de Marek Kopelent sau *Bocetul soției unui luptător* pentru recitator, soprană și ansamblu cameral de Ladislav Kubic — lucrare premiată recent de UNESCO. Tot aici am avut semnele premonitorii ale școlii componistice contemporane cehe : absența impostorii, a cabotinismului în creație. *(25 aprilie)* Ci prezența manifestă a profesionismului, a profesionalismului, a meșteșugului exemplar prin care esențele tradiției muzicale orale emerg consecutiv travaliilor componistice preponderent de tip dezvoltător. Sînt idei pe care le-am enunțat cu prilejul vizitei întreprinse la Uniunea Federală a Compozitorilor cehi și slovaci unde ne-am convins de dorința breslei compozitorilor din țara prietenă de a intensifica schimburile de experiență cu tinerii compozitori români, de a reduce cît mai mult intervalul dintre vizitele bilaterale. Să nu uităm că vizita noastră este a doua în cadrul relațiilor dintre tinerii compozitori ai celor două țări, după ediția din 1979 de la Kosice. Au trecut deci de atunci 6 ani, mai mult chiar decît îi trebuie unui an să devină bisect. *(26 aprilie)* Am încercat să umplem acest interstițiu ivit în activitatea de informare reciprocă prezentîndu-ne cît mai multe lucrări, de cele mai diferite facturi : *Ipostaze contrapunctice pe teme maramureșene* pentru două viori și percuție, *Doinind* pentru clarinet și percuție și cantata *Stare de veghe* de Dan Bălan, *Alexandria 1* pentru 2 clarinețti, *Alexandria 2* pentru 2 corni, *Sonata pentru pian* și *Cvartetul nr. 2* de Mihnea Brumariu, *Angulus ridet* — poem pentru orchestră, *Qasipreludiu* și *Quasifuga* pentru chitară, *Quasiricercare* pentru vioară, orchestră de coarde și percuție și *Florilegiu nr. 3* pentru flaut, oboi, fagot de subsemnatul. *(27 aprilie)* A venit apoi rîndul tinerilor compozitori cehi și slovaci. Paradoxal, fiind în firească superioritate cantitativă, muzica lor a fost mult mai redusă ca arie stilistică. Aceleași preocupări de articulare formală, de inserție a folclorului și raportare la tradiție s-au desprins din majoritatea lucrărilor audiate: fie *Cvartetul de coarde* de Karel Còn, *Sinfonia* de Radim Smetana ori *Sonata pentru vioară și pian* și cantata *La canzone dell'Amore* de Juray Filas, fie *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Jiři Gemrot, *Cîntece sentimentale și umoristice* de Miroslav Kubička, *Omagiu lui Bach* pentru chitară de Vojtišek Martin ori oratoriul *Clipa* de Pavel Jeřabek și chiar ciclul *Personajele teatrului lui Shakespeare* pentru mezzo-soprană și pian de Vejtěch Saudek. Au existat totuși și unele aspecte oarecum disidente, născute din impactul tinerilor compozitori ceho-slovaci cu muzica electronică : Peter Martinček — *Natura 1,* Vitězaslav Kubička — *E deja liniște* și Michal Košut — *Catedrala Coventry. (28 aprilie)* Suferința de azi a muzicilor electroacustice constă în faptul că încă nu au generat forme specifice (așa cum odinioară făcuseră vocea umană sau instrumentele tradiționale). Maladia este însă curabilă, patologia ei fiind funcție de vîrsta (încă fragedă) pe care această sursă sonoră o traversează. Fără a avea un caracter apodictic, discuțiile pe marginea opurilor audiate au fost scutite de nuanțele circumstanțiale, gratuite, fiind constructive, pe alocuri chiar lămuritoare. Febra lor ne-a făcut însă să uităm că ne aflam într-un minunat colț de natură : stațiunea Nová-Ves din vecinătatea orașului Mladoboleslav — locul de obîrșie al autoturismelor Skoda. *(29 aprilie)* Ne-am reîntors la Praga cu tolbele pline de discuri, partituri, pliante și alte materiale de propagandă, în exclusivitate puse în slujba tinerilor compozitori. (Reclama rămîne totuși sufletul comerțului). Orașul de aur și al celor 100 de turnuri își anunța printr-o explozie de afișe ediția din acest an al festivalului „Primăvara la Praga".

Liviu DANCEANU

Zilele muzicii contemporane balcanice

Sub acest generic, între 3—5 aprilie au avut loc la Sofia trei concerte simfonice și două camerale dedicate creației muzicale contemporane a celor 5 țări balcanice : Albania, Bulgaria, Jugoslavia, România și Turcia. Organizatorii s-au străduit să asigure acestui festival un profil distinct în contextul unor manifestări similare din zonă (Bienala de la Zagreb) sau din alte părți ale lumii, depunînd în acest sens eforturi organizatorice și artistice deosebite. Se preconizează perpetuarea acestor întîlniri internaționale de fiecare dată în altă capitală balcanică, lucru menit să asigure o reciprocitate de interes artistic și cultural la cel mai înalt nivel și să ducă la o mai bună cunoaștere și vecinătate spirituală a țărilor din această parte a Europei, ale cărei tradiții populare și culte au fecundat timp de milenii întreaga cultură occidentală. Urmează să se stabilească, prin

https://biblioteca-digitala.ro

contacte bi și multilaterale o metodologie organizatorică și de funcționare a acestui festival balcanic care să se înscrie în convențiile culturale la nivel de stat ale acestor țări.

Chiar dacă selecția lucrărilor prezentate în concertele acestei prime ediții ar fi putut fi, poate, mai concludentă pentru nivelul artistic atins în muzica contemporană a țărilor participante, în mod indiscutabil am asistat și la o serie de evenimente. Mă voi referi la toate concertele pe care le-am audiat și care au beneficiat de interpretări de certă calitate.

În prima seară am urmărit un concert simfonic susținut de orchestra Radioteleviziunii bulgare, dirijată de Gheorghi Dimitrov. Acesta a debutat cu piesa *Evoluție* de Mihael Adamis (Grecia), o lucrare dezvoltînd în momentele cele mai realizate eterofonii bazate pe unele intonații vechi bizantine (autorul este un specialist în domeniu). Muzica se distinge prin noblețe tematică și unitate de stil. *Simfonia a III-a* de Anatol Vieru care a urmat s-a afirmat în contextul general al concertelor prin originalitatea formei și a invenției muzicale. A fost, evident, o lucrare cu un plus de *modernitate* evident în ambianța muzicii audiate în festival. *Concertul pentru orchestră* de Dane Șkerl (Jugoslavia) cu un debut interesant, strălucitor orchestrat, se dizolvă treptat într-un anume epigonism prokofievian care ar fi putut avea o soartă mai bună... Desigur, piesa cea mai spectaculoasă a serii a fost *Concertul pentru pian și orchestră* de Gheorghi Mincev (Bulgaria) într-o interpretare de înaltă clasă (Ivan Drennikov, solist). O muzică plină de temperament și idei ostentativ afișate, cu contraste și timbralități mergînd de la clustere la unele transformări (chiar dacă timide) electronice ale sunetului natural ; un anume „eclectism" luminat, destul de tipic azi, în tot ceea ce are mai bun. O reușită, incontestabil.

După amiaza zilei următoare a fost destinată muzicii de cameră : un ciclu de lieduri — *4 cîntece pe versuri de Elisabeta Bagriana* de Paraşkev Hagiev (Bulgaria) de certă muzicalitate (interpreți Liudmila Hagieva și Elena Manova), o piesă albaneză înduioșetoare prin ingenuitate și *nevoită* simplitate pentru două voci de femei și pian de compozitorul K. Palli, *6 piese pentru pian* de Nicolae Brînduș (epuizînd două cîte două trei tinere și talentate pianiste — Maria-Elena Sredeva, Margareta Berderian și Lelia Petrova), un ciclu care prin anii '50 ar fi reprezentat (poate) ceva pentru componistica românească, *2 gradații monotematice pentru vioară și pian* de Maximilian Strmcik (Jugoslavia) o muzică bine gîndită, încă prea puțin reieșită din tenta gri, cromatică, a „foclorului" postserial și *Cvartetul de coarde* de George Zervos (Grecia) care într-o aproape similară ambianță răsare prin cîteva pătrunzătoare idei : dezvoltări multilateral programate din cîteva structuri acordice inițiale și o ciudățenie tematică apărînd într-o secvență lentă în flagiolete : un cîntec popular, se pare ; interpretarea, datorată cvartetului Kordjiev (Sofia).

Concertul simfonic din seara aceleiași zile a fost susținut de Filarmonica din Plovdiv dirijată de Rumen Baikarov. Prima piesă din program, *Introducere și secvență* de Pavel Mihelcici (Jugoslavia) ca și suita de balet *Deli Dumrul* de Biulent Tardjan (Turcia) nu au îmbogățit în mod substanțial spectrul de interes muzical al acestei prime ediții a Festivalului : muzici de orientare fie structuralistă fie rapsodică de tip haciaturian-orientalizantă, prea puțin ieșite din banalitate. În schimb *Peisaj* de Iorgo Sicilianos (Grecia) a împlinit toate speranțele artistice ale acestei manifestări muzicale. O lucrare în care, cu maximă economie de mijloace, apar nebănuite frumuseți presărate în momente cheie și dezvăluind o sensibilitate și o alchimie a timbrului de-a dreptul impresionantă. Iar suita de balet *Nestinarka* de Marin Goleminov (Bulgaria), o lucrare scrisă în anii '30 a întregit printr-o prezență quasi *istorică* din muzica țării prietene un concert interpretat la un excelent nivel profesional.

Cea din urmă zi a Festivalului a debutat tot cu un concert cameral. *Balada pentru voce și ansamblu instrumental* (Maria Marketou și grupa condusă de Kamen Goleminov) de Iakovos Haliasas (Grecia) pare o viziune modernă (imaginară sau nu) asupra tragediei antice. Se resimte în această muzică climatul autentic al sursei. Lucrarea pentru clarinet solo *Iskreno Vaș* de Marko Rudjiak (Jugoslavia) — fără îndoială cea mai interesantă piesă a acestui concert — dezvoltă în etape încadrate de pauze generale florilegii de melisme din ce în ce mai savant și mai întortochiat desenate (o suită de arabescuri din ce în ce mai complicate) pornind de la enunțul inițial simplu a patru sunete de o incredibilă platitudine ; solist, Atanas Kolev, un instrumentist de excepție. Ciclul de *Lieduri* (de fapt patru poeme dezvoltate pentru voce și pian) de Dimităr Petkov (Bulgaria) — voce Raissa Koleva, la pian Snejina Gîlbova — se încadrează stilistic într-o ambianță șostakoviciană imediat postbelică (anii 40—50). *Cvartetul de coarde nr. 8* de Zeno Vancea, cu care s-a încheiat concertul (interpretat de același cvartet Kordjiev) s-a impus prin binecunoscutele calități ale veteranului (în viață) al muzicii românești.

Ultimul concert simfonic, susținut de Filarmonica din Sofia dirijată de Ruslan Raicev a cuprins piesa *Chemări '77* de Dumitru Capoianu — o lucrare din care răzbat cu prisosință talentul și strălucirea invenției muzicale a autorului, *Amintire* de Dimitris Dragatakis (Grecia) — o muzică inspirată bine construită și *Concertul pentru orchestră* de Alexandr Raicev (Bulgaria). Ca și în muzica lui G. Mincev, colegul său, răbufnesc din volutele sonore ritmuri trepidante, luxurianțe timbrate, perecuții apocaliptice, idei de forță. Muzica bulgară (care alături de cea grecească și românească a fost cea mai semnificativ prezentă în Festival) se distinge, cel puțin în acest moment, prin energie, vitalitate, o anume grandilocvență telurică. Este ceea ce remarcam mai acum vreo 10—15 ani și în muzica jugoslavă, asistînd la Opatja la o mare panoramă a acesteia. Să fie un moment de tranziție spre o viitoare sublimare, rafinare, intelectualizare (cu sau fără ghilimele) ? În orice caz, forțe artistice există cu prisosință în Balcani și înclin să sper că viitoarele ediții ale acestui important Festival vor aduce și mai în prim plan acest adevăr, și aceasta mai ales printr-o și mai judicioasă selecție — națională și internațională — a exponatelor. Mi-a lipsit totuși în această ediție *tineretul* român și bulgar.

Nicoale BRÎNDUȘ

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

MIHAI MOLDOVAN

PORTRAIT

Liana ALEXANDRA

C'était un compositeur dont l'œuvre ne prête pas à confusion et, de plus, se maintient à une place de choix dans l'histoire de la musique roumaine. Créateur de style, d'un style authentiquement roumain mais, néanmoins, ouvert à l'universalité, Mihai Moldovan a fouillé sans relâche dans les profondeurs sonores d'un „espace pastoral" *), ciselant avec soin des archétypes du folklore national.

Pas plus loin que presque vingt ans, le compositeur a écrit des chefs-d-œuvre s'inscrivant dans la sphère des musiques qui, depuis peu, sont dénommées „acoustiques" ou „spectrales", en s'adressant pour les réaliser aux harmoniques supérieures de sons fondamentaux. C'est dire qu'il y a déjà vingt ans que Mihai Moldovan, par le don d'un talent insolite, ouvrait la voie d-un style qui de plus aujourd'hui attire l'attention en Europe. En dépit du fait que de pareilles préoccupations, en subsistant, offrent de toujours nouvelles solutions à l'expression sonore, Mihai Moldovan demeure unique et inimitable parce que son talent débordant était doublé d'un professionnalisme du meilleur aloi et d'un pouvoir de contrôle judicieux sur la matière sonore à tous ses paramètres. Pas un son, pas un silence qui soit laissé au gré de l'interprète, quoique sa musique relève souvent de la tradition orale ; l'aléatoire en est si bien cerné que les variantes choisies ne sauraient résonner fort différemment l'une de l'autre.

Par tout ce qu'il a donné, Mihai Moldovan a démenti que la gloire et la reconnaissance unanime viennent au créateur après sa mort seule-

* note du trad. : „espace pastoral" — expression essayant de rendre le sens attribué au concept de *spațiu mioritic* promu par le philosophe Lucian Blaga pour définir *le paysage natif* du Roumain — haut, ouvert et doucement ondulé —, lequel imprègne de ces traits l'âme proprement roumaine, aux nobles aspirations, au caractère ouvert et aux propensions nostalgiques notamment concentrées dans le vocable *dor*.

https://biblioteca-digitala.ro

ment, puisque — de son vivant déjà — malgré la brièveté de son existence, il a joui en permanence d'un succès formidable auprès du public, succès qu'il continue de connaître et qui le garde présent dans la conscience de la culture musicale naticnale.

Tout pareil à Brâncuşi, il a „sculpté" sans trêve le son, ciselant ainsi jusqu'au dernier instant de sa vie des formes impeccablement construites et projetées dans l'universalité, de véritables *„Maiastras"* d'un espace sonore ancestralement roumain. Car, *Scoarţe* (Tapis), *Tulnice* (Cors), *Vitralii* (Vitraux), *Buciume şi fluieraşi* (Clairons et flûtes de berger), *Cintece străbune* (Chants ancestraux), *Obîrşii* (Origines), le cycle *Crochiu pentru un spaţiu mioritic* (Croquis pour un espace pastoral), *Rituale* (Rituels), *Şase stări de nuanţe* (Six états de nuances), *Recitindu-l pe Eminescu* (En relisant Eminescu), *Trepte ale istoriei* (Marches de l'histoire), *Rezonanţe* (Résonances) etc., etc., toutes ces œuvres expriment l'adhésion du compositeur à certaine forme de spiritualité.

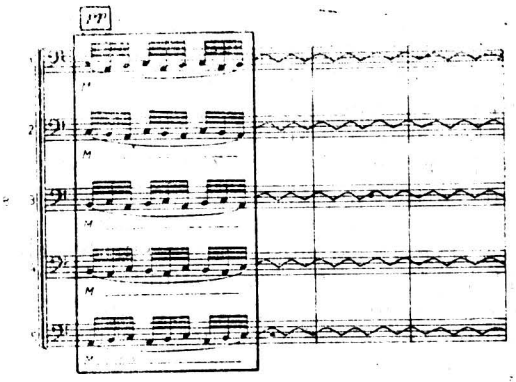
Ce qui impressionne chez Mihai Moldovan c'est la concision, la clarté, la force explosive de l'image sonore, la rigueur de la structure d'ensemble et la méticulosité des détails, le tout avec l'envolée d'une inspiration de génie. L'état incantatoire de sa musique a une certaine âpreté fascinante et ses discours sonores sont revêtus d'une enveloppe pleine de mystère.

Enumérer succintement quelques aspects essentiels de la création de Mihai Moldovan est la seule action possible — mais strictement nécessaire — car un portrait complet impliquerait l'analyse intégrale de l'œuvre, soit tout un tome.

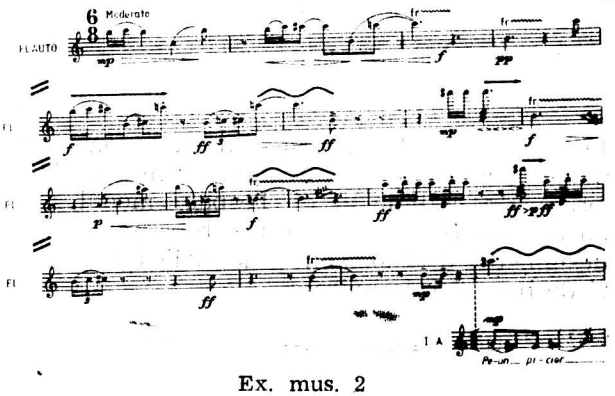
Dès lors, en parcourant plusieurs de ses compositions, dont ci-dessous quelques exemples, on constate que le paramètre rythme se profile autour de certains états présents dans presque toute sa musique. Loin d'épuiser la richesse des détails, citons :

1. des structures rythmiques issues d'une écriture aléatoire et dont les hauteurs et l'ordre d'intonation sont déterminés d'une manière précise ; dans la majcrité des cas, cela engendre des développement sonores aux impulsions rapides et de type répétitif *(Ex, mus. 1 : Obîrşii* (Origines) — musique pour 20 voix solistes)

2. des structures rythmiques du type *parlando rubato ;* ordinairement, cet aspect concerne des moments monodiques dans les œuvres respectives, par exemple : la mélopée initiale entonnée par une flûte dans l'opéra *Trepte ale istoriei* (Marches de l'histoire) (Ex. mus. 2) ou bien les cadences, venant tour à tour, aux quatre instruments du *Quatuor à cordes no. 1*, ou encore la cantilène du cor au troisième mouvement de *Vitralii* (Vitraux), le cycle de chambre intitulé *Cadence*, de même que cet autre intitulé *Imaginaţi-vă un spectacol Kabuki*



Ex. mus. 1

(Imaginez un spectacle Kabouki). Les exemples pourraient se poursuivre.

Ex. mus. 2

3. des structures rythmiques, rigoureusement déterminées dans leur déplciement, reposant dans leur presque totalité sur des nombres premiers ou impairs et se déroulant par permutation circulaire. Cette manière de traiter les impulsions rythmiques caractérise à peu près toutes les textures présentes dans l'œuvre musical de Mihai Moldovan. Voici quelques exemples édifiants de ce qui vient d'être affirmé :

-- Dessins rythmiques des blocs sonores rencontrés dans le *Quatuor à cordes no 1* construit sur le principe de l'alternance entre cadences et textures :

La *texture I* est basée sur les séries 5, 7, 9, 11, les chiffres respectifs désignant des sommes de 5, 7, 9, 11 croches, ainsi exposées aux quatre voix :

	T1 (t1)	T1 (t2)	T1 (t1)
Vna 1	5 7 9 11 / 7 9 11 5 / 9 11 5 7 // 11 9 5 / 9 7 5 11 // 5 11 9 7		
Vna 2	7 9 11 5 / 9 11 5 7 / 11 5 7 9 // 9 7 5 11 / 7 5 11 9 // 11 9 7 5		
Vla	9 11 5 7 / 11 5 7 9 / 5 7 9 11 // 7 5 11 9 / 5 11 9 7 // 9 7 5 11		
Vlc.	11 5 7 9 / 5 7 9 11 / 7 9 11 5 // 5 11 9 7 / 11 9 7 5 // 7 5 11 9		

On peut y observer l'existence des permutations circulaires à chaque voix, le canon rythmique qui en naît, à distance d'une case rythmique de quatre durées, la récurrence des séries rythmiques coincidant avec le renver-

https://biblioteca-digitala.ro

sement du mode, la récurrence se manifestant ainsi : v1n 1 : 57911 — 11975 ; V1n 2 : 11579 — 97511 ; alto : 91157 — 75119 ; v1c : 79115 — 51197 ; à la reprise de la texture t_1 (la forme étant bipartite à petite reprise), le compositeur saute la permutation nc. 2 de t_2 — celle dont c'était le tour — et réalise la reprise seulement avec la troisième permutation.

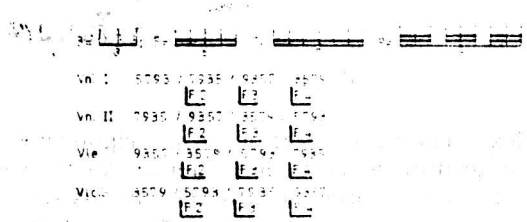
La *texture II* est aussi basée sur les chiffres 57911 appliqués à des sommes de doubles croches ; de même, elle aussi se fonde sur des permutations circulaires, des récurrences, des symétries à plusieurs niveaux. Construite sur deux surfaces égales comme durée, cette texture comporte les séries rythmiques suivantes, la première moitié a séries directes, la seconde moitié à séries récurrentes :

T2 (t1)

Vna 1	2 11 5 7 / 11 5 7 9 / 5 7 9 11 / 7 5 11 9 / 5 11 9 7 / 9 7 5 11
Vna 2	5 7 9 11 / 7 9 11 5 / 9 11 5 7 / 11 9 7 5 / 9 7 5 11 / 5 11 9 7
Vla	7 9 11 5 / 9 11 5 7 / 11 5 7 9 / 9 7 5 11 / 7 5 11 9 / 11 9 7 5
Vlc.	11 5 7 9 / 5 7 9 11 / 7 9 11 5 / 5 11 9 7 / 11 9 7 5 / 7 5 11 9

Le texture ci-dessus est construite en vertu d'une symétrie se manifestant au niveau de la forme, du rythme et de l'espace modal.

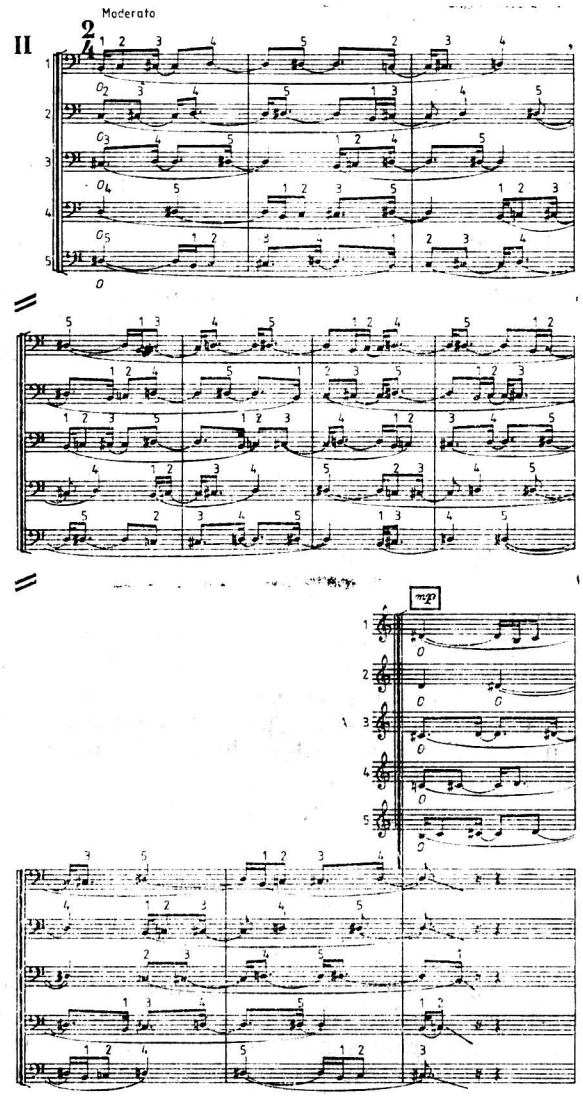
La *texture III* — série de nombres impairs qui désigne des divisions exceptionnelles d'une unité de base (ici, la noire) :



Vna 1	7 9 3 5 / 9 3 5 7 / 3 5 7 9 / 5 7 9 3	f 2
Vna 2	9 3 5 7 / 3 5 7 9 / 5 7 9 3 / 7 9 3 5	
Vla	3 5 7 9 / 5 7 9 3 / 7 9 3 5 / 9 3 5 7	
V'c.	5 7 9 3 / 7 9 3 5 / 9 3 5 7 / 3 5 7 9	
Vna 1	9 3 5 7 / 3 5 7 9 / 5 7 9 3 / 7 9 3 5	f 3
Vna 2	3 5 7 9 / 5 7 9 3 / 7 9 3 5 / 9 3 5 7	
Vla	5 7 9 3 / 7 9 3 5 / 9 3 5 7 / 3 5 7 9	
Vlc	7 9 3 5 / 9 3 5 7 / 3 5 7 9 / 5 7 9 3	
Vna 1	3 5 7 9 / 5 7 9 3 / 7 9 3 5 / 9 3 5 7	f 4
Vna 2	5 7 9 3 / 7 9 3 5 / 9 3 5 7 / 3 5 7 9	
Vla	7 9 3 5 / 9 3 5 7 / 3 5 7 9 / 5 7 9 3	
V'c	9 3 5 7 / 3 5 7 9 / 5 7 9 3 / 7 9 3 5	

Là encore on observe des permutations des séries initiales, ainsi que le déroulement des quatre phrases en vertu du même principe : avec |F2, |F3, |F4 nous avons noté la reprise et l'articulation des phrases f2, f3, f4.

Ces techniques utilisées pour le *Quatuor* — par conséquent de bonne heure sur son chemin créateur —, Mihai Moldovan s'en servira également en d'autres compositions, telles que : *Vitralii* (Vitraux), *Obîrşii* (Origines), *Cintece strabune* (Chants ancestraux), *Trepte ale istoriei* (Marches de l'histoire) etc. Par exemple, le deuxième mouvement de *Obîrşii* offre l'exemple des séries permutées suivantes, basées sur les nombres 1, 2, 3, 4, 5 — chacune d'elles représentant des valeurs de 1 jusqu'a 5 doubles croches cumulées. (Ex. mus. 3)



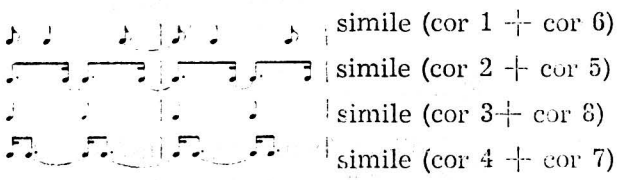
B1	1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 5 / 1 3 4 5 / 1 2 4 5 / 1 2 3 5 / 1 2 3 4	
B2	2 3 4 5 1 / 3 4 5 1 / 2 4 5 1 / 2 3 5 1 / 2 3 4 1 / 2 3 4 5	
B3	3 4 5 1 2 / 4 5 1 2 / 3 5 1 2 / 3 4 1 2 / 3 4 5 2 / 3 4 5 1	
B4	4 5 1 2 3 / 5 1 2 3 / 4 1 2 3 / 4 5 2 3 / 4 5 1 3 / 4 5 1 2	
B5	5 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 5 2 3 4 / 5 1 3 4 / 5 1 2 4 / 5 1 2 3	

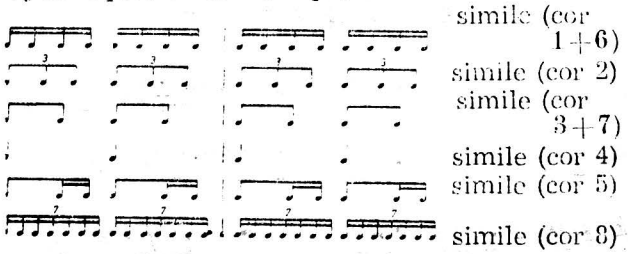
Ex. mus. 3

Observons que, à tour de rôle, une durée en est éliminée de chaque groupe. A ces séries rythmiques sont parfois associées des séries modales, procédé que l'on retrouve sans exception dans toute la création musicale du compositeur.

https://biblioteca-digitala.ro

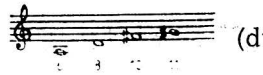
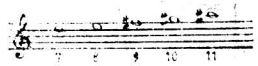
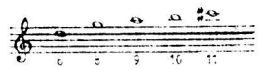
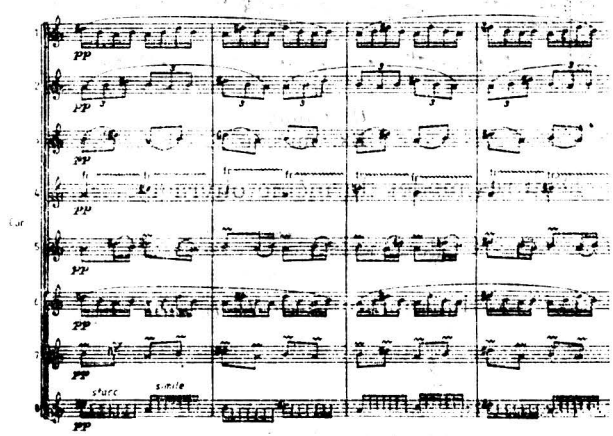
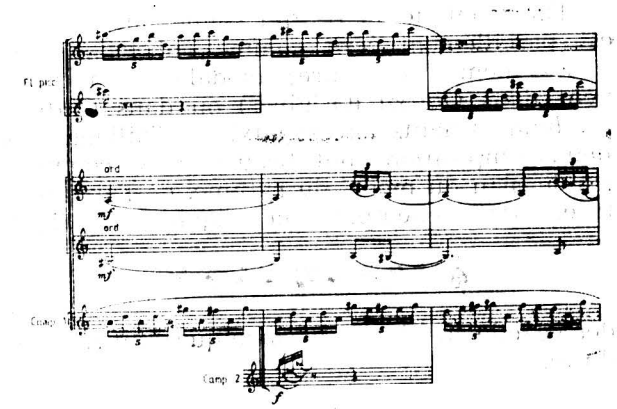
4) Une autre technique de travail compositionnel sur le rythme est celle des „personnages" rythmiques, utilisés invariablement pour chaque voix instrumentale et en superposant plusieurs couches semblables. Il en résulte une texture rythmique dense et non-évolutive. Par exemple dans *Tulnice* (Cors), voici les rythmes entonnés par les huit cors :



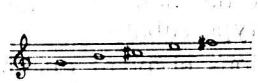
Autre exemple de textures dans la même composition réalisées par l'emploi de formules rythmiques fixes à chaque voix :

A remarquer dans ce dernier exemple la superposition de plusieurs structures rythmiques du type „giusto" mais aussi, comme très intéressante, la résultante sonore qui les cumule, suggérant ainsi une danse hallucinante ; c'est, au fond, l'archétype mélodique de la danse folklorique roumaine, toujours présente à l'esprit du compositeur, une sorte de „méta-dance" transylvaine chargée de dynamisme et propulsée vers l'universalité.

Généralement, ces quatre catégories rythmiques se rencontrent dans presque toutes les œuvres de Mihai Moldovan, évidemment avec des variantes extrêmement intéressantes issues de la multitude des cas particuliers.

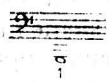
La sphère modale offre elle aussi des aspects d'un égal intérêt que ceux de sa rythmique. Deux états modaux sont à rencontrer le plus fréquemment : l'un qui relève de l'ensemble des douze sons dont le compositeur découpe des séries de 3—4 demi-tons, un autre qui comprend des échelles dérivées des harmoniques supérieures de certains sons fondamentaux.

La présence des deux aspects est une constante chez Mihai Moldovan. L'agencement réalisé entre le centrisme de quelques sons fondamentaux et un plasma sonore diffus crée des sonorités surprenantes où, continuellement, s'éclairent et disparaissent dans l'ombre des configurations tracées de manière distincte et détachées des intonations du clairon et des flûtes pastorales du folklore roumain. C'est, une fois de plus, un „méta-langage" — tel celui de la danse —, mais réalisé maintenant dans la sphère du modal. Là encore, *Tulnice* (Cors) (Ex. mus. 4,5) offre un excellent exemple: composée dans une formule orchestrale inédite (4 flûtes, 8 cors, percussion, 4 violoncelles, 4 contrebasses), la musique s'incruste dans les harmoniques supérieures des sons fondamentaux, *ré, mi, sol,* étant arquée sur des surfaces se déroulant selon l'ordre suivant : *mi-ré-mi* $\{^{re}_{sol}$ Les harmoniques employées sont entre 6 et 11, ainsi :

(du son fondamental *ré)*

(du son fondamental *mi)*

(du son fondamental *sol)*

Ex. mus. 4

Ex. mus. 5

Le même monde modal dans *Résonances-croguis pour un espace pastoral (4).* Ci-dessous un exemple d'échelles modales employées :

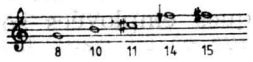
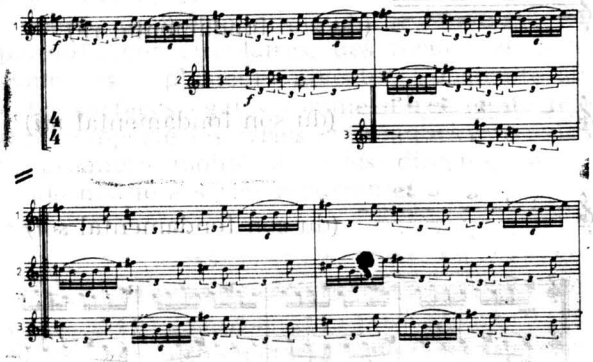


laquelle fait partie de la série des harmoniques du son fondamental *sol*



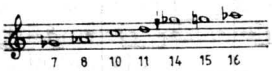
https://biblioteca-digitala.ro

la seule licence que se permette le compositeur étant d'écrire l'harmonique 14, en la notant avec *mi* au lieu de *fa,* mais de toute manière celle-ci sonne plus bas, presque *fa bémol,* enharmonique avec *mi,* en sorte que la série strictement acoustique serait la suivante :

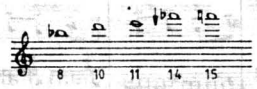


Résonances
Ex. mus. 6

D'autres modes du même ouvrage



harmoniques de *la bémol*



harmoniques de *si bémol*

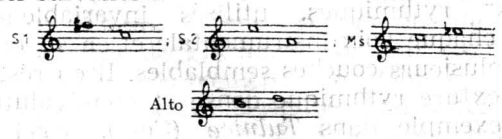
où l'harmonique 14 — qui sonne plus bas — est pareillement écrit comme enharmonique.

Les mêmes structures modales se retrouvent dans *Obîrşii* (Origines) ou dans *Cîntece străbune* (Chants ancestraux) — d'ailleurs ces deux compositions ont beaucoup en commun sur le plan du mode, du rythme, de l'architecture. Par exemple, la ligne mélodique

dérive elle aussi des harmoniques supérieures du *la.*

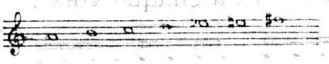
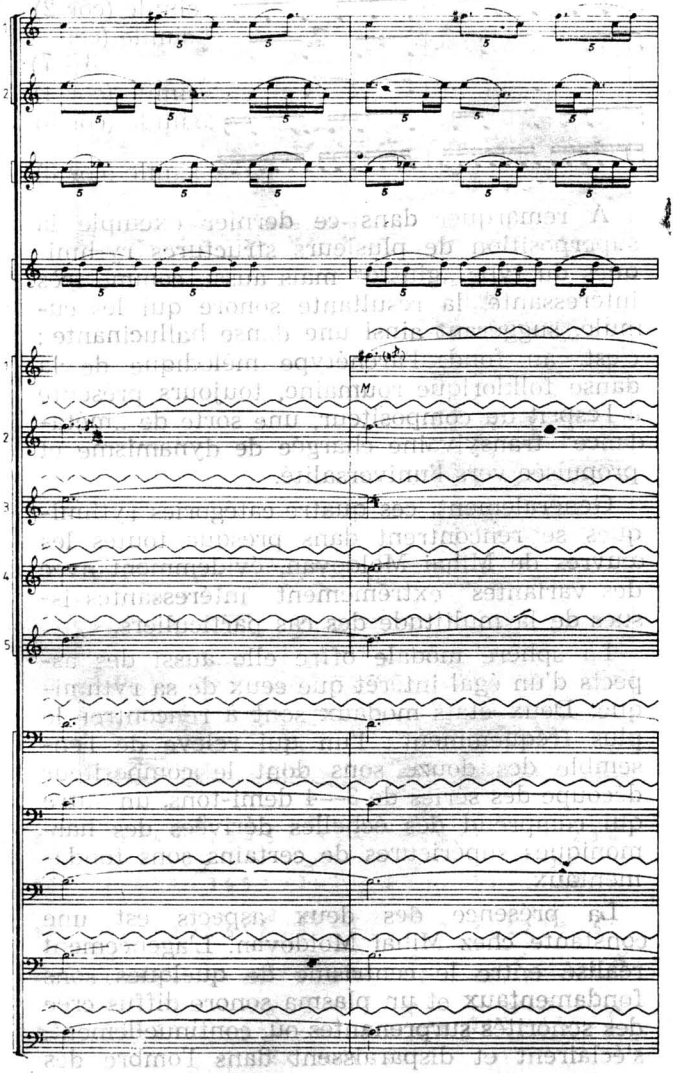
On signale également que ce type d'„étendues" modales s'associe parfois avec une notation proportionnelle ou bien avec une écriture traditionnelle de type rubato.

Nous rappelions ci-avant que Mihai Moldovan emploie aussi souvent les *clusters,* généralement des bandes sonores de quelques sons. Ils ont parfois le rôle d'une boîte de résonance pour des dessins mélodiques distincts, tel par exemple dans le troisième mouvement d'*Obîrşii* (Ex. mus. 7) où deux sopranos, un mézzo-soprano, un alto couvrent la surface de l'échelle modale distribuée en jeux de deux sons, de la façon suivante :

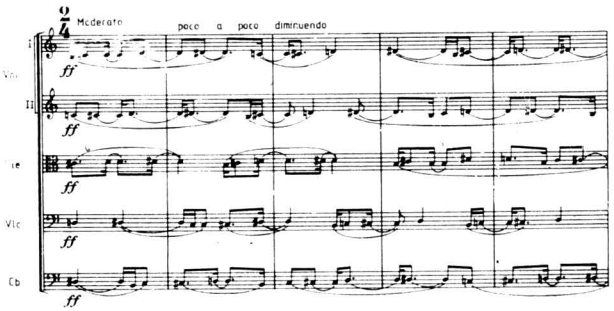
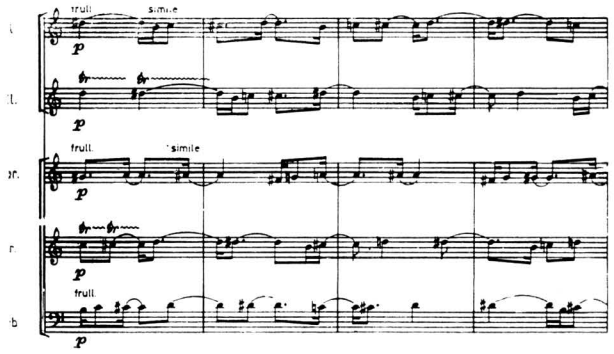


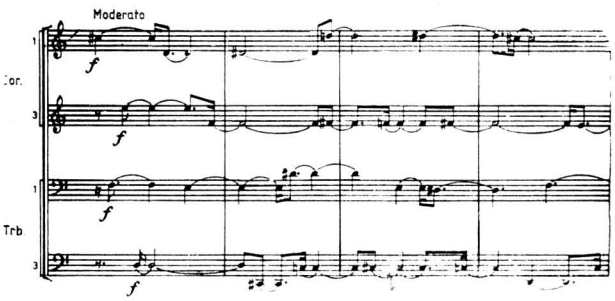
alors que les voix d'hommes entonnent des sons longs, mais qui s'étendent sur le même espace de sixte majeure, une octave plus bas :

Ce procédé d'*ison* (bourdon), réalisé sur des sons identiques mais amplifié à l'orchestre, se retrouve dans *Cîntece străbune* (Chants ancestraux), au quatrième mouvement.



Un certain autre geste compositicnnel de Mihai Moldovan qui relève de l'existence de bandes chromatiques, est celui des démarches progressives, ascendantes, demi-tonales, répétées avec obsession sur l'étendue d'une tierce majeure (Ex. mus. 8, 9 : *Cîntece străbune).*

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. mus. 8

Ex. mus. 9

où celui des superpositions de couches pareilles sur tout l.ensemble des douze sons, comme par exemple le IIe mouvement (et respectivement le Ve) de *Vitralii* qui contiennent 12 sons répartis par 3 à chacune de quate voix.

(Ex. ms. 10 : Vitralii) Ve mouvement

Toutefois, par-delà cet essai de partager l'univers modal de Mihai Moldovan en deux zones distinctes, ce qui apparaît comme spécialement notable chez lui c'est la grande force suggestive du son. En effet, ses œuvres ne sont pas seulement de simple spéculations théoriques à partir de préoccupations „à la mode" à certains moments de l'histoire de la musique universelle ; ce sont aussi, effectivement, de *belles musiques*, fascinantes, découpées dans la terre roumaine et, de ce fait, destinées à survivre.

Il faudrait également relever ici l'aspect minimal et répétitif de sa musique. C'est fatal puisqu'il s'approche si intimement de quelques archétypes du folklore de son pays. Or, sa manière de l'approcher, dans son essence, me semble l'une des plus originales parmi les modalités d'abord réalisées au cours des dernières décennies dans la musique roumaine contemporaine. C'est parce que Mihai Moldovan a bien compris le caractère atemporel de ce folklore, ainsi que son expression sthénique, et qu'il a su déceler tous les trésors secrets d'une production orale authentique, comme l'est, par exemple, celle du folklore transylvain. Seul, peut-être, avec lui, Corneliu Dan Georgescu (sans doute avec une autre nature psychique, un autre remarquable talent et une autre vive intelligence) recrée aujourd'hui miraculeusement et toujours dans une modalité minimale et répétitive les archétypes du folklore musical roumain.

Les compositions de Mihai Moldovan sont généralement concises, „sculptées" dans des blocs sonores aux tailles fermes, claires, avec une acuité des timbres, des juxtapositions de textures qui, souvent, n'impliquent pas des développement en soi mais vous impressionnent par le caractère insolite de l'image sonore résultée.

Sans avoir été un théoricien déclaré, Mihai Moldovan a laissé des œuvres qui dénotent une pensée profonde et surtout artistique du phénomène musical abordé et une minutieuse élaboration de tous les détails. Il se peut qu'en écrivant tant de musique, il n'ait plus eu le répit nécessaire pour „raconter" comment il écrit, se fiant à son œuvre pour prouver sa conception esthétique, chaque partition signifiant une véritable leçon de composition.

Par tout ce qu'il a créé, Mihai Moldovan demeure un défricheur de style, plein d'originalité, un admirable pont entre le passé et l'avenir.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

https://biblioteca-digitala.ro

M U Z I C A Nr. 6 48 p. Bucureşti — Iunie 1985

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2
Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.
Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10 376, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66.

COLECTIVUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUŞ (studii, creaţii), ALFRED HOFFMAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

I. P. Informaţia — c. 1299

42. 416

Lei 15

https://biblioteca-digitala.ro